



# شهریات

## في القصة الجزائرية الحديثة

تحاول الرواية والقصة في المغرب العربي ، بصورة عامة ، وفي الجزائر ، بصورة خاصة ، أن « تحرقا المراحل » ، لأنهما لم تستطعا - بسبب من الاستعمار الفرنسي - أن تتبعهما المسار التطوري الذي تبعه الفن القصصي في المشرق العربي .

وقد أتى لي في الشهر الماضي ، وأنا في زيارة للجزائر ، أن أتابع إنتاج الكتاب الجزائريين في الرواية والقصة القصيرة ، فوجدت أن هذا الفن يشهد منذ السبعينات مرحلة من الخلق والابداع تعوض عما فاتته من قبل ، وتقربه من المستوى الفني والموضوعي الذي بلغته القصة الجزائرية باللغة الفرنسية ، هذه القصة التي شهدت على أقلام كاتب ياسين ومحمد ديب ومالك حداد ومولود معمري وآسيا جبار ورشيد بوجدره وعائشة لمسين وسواهم مرحلة مشرقة يتميز بها الأدب الجزائري الحديث ، حتى على صعيد عالمي .

وراصد النتاج الجزائري ، في هذا الميدان ، يتبين أن الثورة الجزائرية تظل الموضوع الأثير الذي يحرك أقلام الروائيين والقصاصين . ولا عجب في أن يكون الأدب الجزائري والثورة الجزائرية شقيقين توأمين وقد تعايشا في خندق واحد ، فكانت المقاومة والنضال سمة مشتركة للحياة والفن .

قبل السبعينات ، كان قد شارك في نشأة القصة الجزائرية القصيرة أحمد رضا حوحو ، ثم أبو القاسم سعد الله والجنيد خليفة وحنفي بن عيسى وأبو العيد دودو وعبد الله الركيبي وعثمان سعدي . ومعظم قصص هذه الحقبة تصور ثوارا جزائريين يعيشون حياة الإبطال حين تقتضي ضرورة الكفاح ، وحياة الناس العاديين في أوقاتهم الأخرى . وهذا ما تكشف عنه بصورة خاصة أقاصيص مجموعة « نفوس نائرة » لعبد الله الركيبي ، و « بحيرة الزيتون » لأبو العيد دودو .

وبعد السبعينات ، شهد الأدب القصصي الجزائري

تطورا جديدا على أيدي عبد الحميد بن هدوقة وعبد المالك مرتاض والطاهر وطار . ولعل هؤلاء الكتاب خير من يمثل تيارات القصة الجزائرية الحديثة ، على اختلافها . فروايتنا « نار ونور » و « دماء ودموع » لمرتاض نموذج للتيار التقليدي الرومانسي الانشائي الذي تجاوزته القصة العربية منذ فترة طويلة . وروايتنا « ربح الجنوب » و « نهاية الامس » لبن هدوقة تأخذان بالتيار الواقعي وتصوران التناقضات الاجتماعية والعلاقات البشرية المتنازعة في مجتمع ينهض متحررا من استعمار ربض طويلا على صدره . وهذا الروائي يبرع في وصف الجو القروي والريفي . أما التيار الذي يتبناه الطاهر وطار ، فهو الواقعية الاشتراكية التي يعالج في أطوارها فنه وموضوعاته ، ويثبت هنا كفاءة لا شك فيها تجعله يحتل مكانه في صفوف المبدعين أمثال حنا مينه وسليمان فياض وغائب طعمة فرمان وسواهم . وقد صور وطار في « الزلزال » و « اللاز » الصراعات الاجتماعية والعقائدية التي عصفت بالمجتمع الجزائري في أثناء الثورة وبعدها ، كما أن تعلقه بتصوير الثورة وتمجيدها لم يمنعه من تصوير الآفات الاجتماعية التي رافقتها ، ولا سيما علاقة الهيمنة والقمع التي يمارسها الرجل على المرأة .

ويستحق الطاهر وطار شهادة تقدير بما يمتاز به أدبه القصصي والروائي من جراءة في طرح الموضوعات تجلت منذ إحدى قصصه الأولى « أفضابط والزنجية » ( التي نشرت في « الآداب » منذ سنوات ) ، ومن لغة متوترة وأسلوب مشوق وتكنيك روائي متقدم .

كما تستحق القصاصة الرائدة زهور ونيسي إشارة خاصة إلى إسهامها في القصة الجزائرية القصيرة ، وإلى تركيز رؤيتها الفنية على « الضمير الشعبي للثورة الجزائرية » ، على حد تعبير الدكتورة بنت الشاطيء في مقدمة مجموعة زهور « على الشاطيء الآخر » .

وفي السنوات الخمس الأخيرة ، برزت أقلام شابة لأن كان بعضها يفتقر إلى النضج الفني والموضوعي والجودة اللغوية ، فهي تحمل وعمودا كثيرة للأدب القصصي في الجزائر . وقد أثارت اهتمامي رواية

مرزاق بقطاش « طيور في الظهيرة » التي تصور فيها تصويرا موفقا في الغالب عالم الاطفال الجزائريين الذين يعيشون احداث الثورة بفضول وغموض . وأعتقد ان هذه من الروايات العربية النادرة التي تحاول الفوص في نفسيات الاطفال وتصور تطوراتها وتفتحها للوعي والحياة .

كما ان اسماعيل غموقات يحاول في « الاجساد المحموعة » ان يصور مجتمع الشباب في صراعه بين العقل والجسد . وقصة « الجنين العملاق » في هذه المجموعة ، هي ، فيما ترمز اليه ، فضح لعالم الاستغلال والحقارة البشرية .

وقد قرأت مؤخرا محاولات جيدة أحيانا ومقبولة أحيانا أخرى ، وبعضها للشريف الادرع في مجموعته « ما قبل البعد » . وهو في هذه القصة من المجموعة يدين الاقطاعية ويدعو للثورة عليها ، ولكن قصصه تشكو بالاجمال ما يشبه الابهام والانغلاق ، كما انها تعاني من الاخطاء اللغوية .

وقرات كذلك بعض القصص المبشرة لمحمد صالح حرز الله ومولود عاشور والسائح الحبيب والزاوي محمد امين ومصطفى فاسي وجروة ع . وهبي وزهير العلاف . وقد نشرت هذه القصص في عدد « الآداب » السابق الخاص بالادب الجزائري الحديث ، وهي تثبت تفوق الفن القصصي في الجزائر على فن الشعر .

والملاحظة الاولى التي تلفت النظر في انتاج هذا الجيل الجديد من القصاصين والروائيين اقتحامه أسوار « المحرمات » التي لم تكن الاجيال السابقة - باستثناء كتاب اللغة الفرنسية الجزائريين - تجرؤ على اقتحامها . وهذه الظاهرة تنبئ عن وعي بضرورة معالجة موضوعات الكبت والحرمان اللذين تعاني منهما الاجيال الجديدة ، واللذين يورثان مجموعة من العقد عميق انطلاقة المجتمع الذي لا تحتل فيه المرأة مكانها الطبيعي ، ولا تشارك بالتالي ، في تطويره .

كما ان التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثورة الزراعية تجد أصداءها في انتاج هذا الجيل الملتزم من أدباء الشباب .

والملاحظة الثانية ان معظم هؤلاء الكتاب يتبنون الاساليب الجديدة في السرد القصصي والروائي . ويعتمدون الشفافية والرمز والايحاء ، مبتعدين قدر الامكان عن التقريرية والمباشرة .

وبعد . فان الادب الجزائري الحديث ، ولا سيما في ميدان القصة والرواية ، بدأ يأخذ مكانه في انتاجنا الثقافي . ويفرض وجوده بحيث تنتفي لديه أية حاجة للشكوى من ان « المشاركة » لا يولونه القدر الكافي من الاهتمام .

سهيل ادريس

## الثقافة الجديدة

مجلة فكرية ابداعية عربية

تصدر في المغرب

تشرف عليها جماعة من المثقفين التقدميين المغاربة

المدير المسؤول : محمد بنيس

الاشتراك في الدول العربية وأوروبا ٥٠ درهما أو ما يعادلها

اشتراك المؤسسات الماندة ١٥٠ درهما أو ما يعادلها

العنوان : ص.ب ٥٠٥ المحمدية - المغرب

## أزمة المسرح المصري !.

### سامي خشبة

مجرد زوار ، طوافين بالجدران والذكريات ، لا يرددون اغاني العشق المفقود ، وانما يبحثون عن اثر خفى لعله يدل على مكان اخفاء المعشوق الضائع .

بعضهم هجر البيوت والمنازل القديمة ، وساح في الارض يبحث عن ماوى لنفسه . او يأت بخبر عن التائه . او عن المخطوف . وبعضهم جلس هنا وسكت . وبعضهم ما يزال يفعل شيئاً من قبيل محاولات استحضار الروح ، لعلها تتلبس جسداً ما فتتحرك به . وتكون حياة جديدة ( من بعض هذه الافعال ترجمة المسرحيات والكتب والنظرية التي يستفيد بها طلبة بعض المعاهد الفنية في امتحاناتهم ، وفي الغالب يسيئون فهمها ، أو يساء تفهيمها لهم ، ولكن هذا الفهم السيء ينسى على أي حال بعد استفراغه على ورقات الاجوبة ) .

ومع كل ذلك ، فسوف اتحدث عن المسرح في مصر مرة أخرى ، علماً بأن شيئاً مما سأكتبه لن يقرأه فنان مسرحي في مصر ، ولا متفرج على المسرح المصري ( هل يقرأ أحد السواح « العرب » من زوار مصر الذين يذهبون السى مدبولي أو صبحي أو امام أو نجوى ، هل يقرأ أحد هؤلاء مجلة مثل الآداب ؟ ) بل لا اتوقع ان يقرأ ما سأكتبه ناقد للمسرح المصري . لان نقاده الآن لا يعيشون هنا ، ومن بقي منهم لا يمارسون نقده . هل ينقدون شيئاً لم يعد له وجود ؟

ولكن الحقيقة انني اكتب هذا الحديث ، بمناسبة « مناقشة » واسعة لازمة المسرح المصري ، دارت على صفحات جريدة « الاهرام » في القاهرة في يناير الماضي . على مدى خمسة ايام . اشترك فيها من المؤلفين يوسف ادريس فقط ، واخذ « المحرر » راي عبدالرحمن الشراوي وتوفيق الحكيم ، وعرفت ان سعد الدين وهبة اعتذر عن ابداء رأيه ، وان علي سالم اكتفى بسخرية

ليسبح لي قراء « الآداب » الذين لم يعد بينهم لسبب لا افهمه ( حقاً . لا افهمه ) عرب مصريون - الا من يقرأها منهم في قطر آخر من اقطار العرب غير مصر - ليسمحوا لي ان اعود الى موضوع ازعجتهم به مرارا كثيرة هنا ، على صفحات هذه « الرسالة » او في اماكن اخرى من « المجلة » .

اعني موضوع « المسرح المصري » . والحديث عن ازيمته ، بالطبع . رغم ان من قد يقرأون هذا الحديث ، ليسوا ممن يتفرجون على ما يجري الآن فوق خشبات المسارح المصرية . وليسوا ممن يعنون عناينة مباشرة بهمومه ومشكلاته . ورغم ذلك ، ففي ظني ان كل مهتم بالثقافة العربية المعاصرة بوجه عام ، لا بد ان يهتم اهتماماً خاصاً بالمسرح المصري بالذات ، لاسباب ، اسمحوا لي مرة ثانية ، ان نؤجلها الى نهاية الحديث .

وانا مثل غيري من « نقاد » المسرح في مصر ، لم نعد نكتب في « نقد » المسرح عندنا . هناك آخرون يكتبون عن المسرح الذي يوجد في مصر الآن . ولكنني اظن ان من قامت بينهم وبين الفن المسرحي علاقة العشق الشهيرة المعروفة ، كمتفرجين اولاً ، ثم طلبة او ناشئين في التمثيل او الاخراج او التأليف . الخ الحرف المتعلقة بالفن المسرحي المركب الكبير ، ثم متذوقين يحبون ان يحيطوا بشمول هذا الفن وان يصلوا الى اعماقه التي لا يتيحها لهم التخصص او بعد ان اكتشفوا المجال الخاص لعلاقتهم بالفن الذي عشقوه واخلصوا في معرفته ( اذا كان حقاً ما يعرفه المتصوفة ، من ان معرفة العاشق بمعشوقه امتحان لعشقه ، ولكنها ضرورة لاستكمال تجربة العشق ) . هؤلاء ، الذين تحول تذوقهم الى معرفة وتجربة عشق وامتحان للتجربة ، تحول بعضهم الى « نقاد » لمعشوقهم ، اي عارفين حقيقيين به ، ولوعين بكماله وبجماله من كل جانب . وهؤلاء لا يستطيعون الآن ان يمارسوا تجربة عشقهم وامتحانهم ، لان معشوقهم ، مفقود . اختطف او سجن ، ووضع مكانه شبيه له ، ليست له روحه ولا قسماته مع انه ينطق اللغة نفسها ، ويعيش في البيوت نفسها .

وهؤلاء ، تحولوا في « البيوت » من عشاق الى

أحمد ع. حجازي

هو الربيع كان ،  
واليوم أحد  
ولبس في المدينة النبي خلت .  
وفاح عطرها سواي  
قلت أصطاد القطا  
كان القطا يتبعني  
من بلد الى بلد  
يحطّ في حلمي ويشدو  
فاذا قمت شرد  
حملت قوسي  
وتوغلت بعيدا في النهار المبتعد  
أبحث عن طير القطا  
حتى تشممت احتراق الوقت في العشب  
ولاح لي بريق يرتعد  
كان القطا  
ينحلّ كالؤلؤ في السماء  
ثم ينقعد  
مقتربا ،  
مسترجعا صورته من البدء  
مناظرا كأنما على يدي  
مرفرفا على مسارب المياه كالزبد  
وصاعدا  
كأنما بلا جسد  
صوّبت نحوه نهاري تله  
ولم اصد  
عدوت بين الماء والقيمة  
بين الحلم واليقظة  
مسلوب الرشده  
وقد خرجت من بلادي  
لم أعد !

## طردية

الى عبد الرحمن منيف

باريس في ١٣ - ٥ - ١٩٧٩

## رحيل الى آخر الليل (١) !

### علي الجندي

... في الشارع تزدحم الخطوات ويفترق  
الاصحاب وتكثر أوجه « من أهوى » !  
تركض آلاف الذرات ملونة ،  
وتفلق الاصوات العالقة ببلور الواجهة الممتدة  
حتى آخر باب في « جلق » ،  
يصحو الجبل الاجرد من نوم طال . ويرجع للنوم !  
يتقابل وجهان على منعطف . ويحدث كل في  
قسمات الآخر دون كلام !  
تنزلق النظرات وتهطل نحو الارض مكوتة  
مستنقع صمت أصفر من نصف الليرة ...  
يصطدم قطاران من اللحم على ناصية ،  
ينفلقان عن الخط و .. يبتعدان ،  
يتراشق بالقبليات « يزيد » و « تورا » (٢) ..  
ينصت « بردى » للقصف ويحزن ،  
ثم يفير مجراه ويعطي كل دماه للثنين ،  
ويمضي محتضرا مسود الوجه الى « القوطة » !  
يتلفت كالمأخوذ ويموت على كتف الحانية  
الصحراء !...

\*\*\*

.. الشجر العاقر فوق رصيفي شارعنا .  
يتمنى مطرا يفسله من آثار النفط ولون الطين  
على الاوراق ،  
يتحدث - اذ ترعشه النسيمة او تحرقه  
الشمس - بصوت مهموس :  
- .. يا جارتى الدلبة ، مرت بي في آخر هذا  
الليل البارد سياره ،  
تحمل موسيقى وارانب وطيورا وعروسين  
من المرمر ،  
لم تتوقف قربي ،  
بحثت عن ظل آخر في ارض اخرى !  
و .. حزنت ،  
بكيت بخمس وريقات صفراء ..  
- .. وانا استندت عند الظهر الى جذعي بنت  
تلبس ثوبا ابيض ، فنهاها صانحها وبكى لتلوث  
محزمها باللون الاسود ، فرثيت له وبكيت عليه !

- .. لا ادري كيف مضى فصل الخصرة هذا  
العام ولم تنبت في أغصاني العجفاء زهور ،  
جاء الصيف ولم أثمر ،  
والآن يداهمنا تشرين ..  
- .. يا جارتى البلهاء لو انك تدرين ،  
ستمرّ فصول السنة وانت كما أنت .  
فقد جفت أعراقتك ،  
.. مت .

وبعد قليل تنهال عليك فؤوس الخطابين ..  
و .. تهطلت الأدمع صفراء من أشجار الارصفة  
القفرء ،  
كانت . في آخر لحظات الاحياء !..

\*\*\*

... وفي شارع « المالكي » - وانت تسير  
وحيدا ومرتبكا بالبكاء الخفي ،  
يطرذك الحزن : في كل عضو رصاصه .  
تطلّ عليك عيون من الدم ،  
تمرق ما بين ظلك والارض ..  
وهي تدوم حولك خافتة ،  
وترافق خطوك دون كياسه !  
.. تدبر قفاك للاقاسيون وتمضي اماما ،  
ووجهتك « المزة » الساكنه ..  
تواكبك الطائرات الخبيثة من بعد مليون متر ،  
وعشرون سيارة في الطريق حواليك ،  
تشق طبلة حلمك بالاغنيات الرخيصة ،  
وهي .. تدوس على ظلك الرطب دون التفات ..  
فتمضي ،  
تسير وحيدا ومخترقا بالنعاس ،  
ومنتهكا بالسامة والخوف حتى ..  
حدود الكابة في « الربوة » الاسنه !  
و .. تمضي ،  
يحاذيك نهر الشريعة .. أو ما تبقى هنالك  
من بردى :  
كثير من النفط في الجو ،  
حشد من الشجر المتهاافت في الضفتين ..  
له لون أسيجة في الطفولة ..  
تمضي ،  
حوالك ليل من الصرخات الحديدية الوقع ،  
.. لم يبق منتجع تحت ظل الشجيرات للفقراء ،  
توقف ،  
تنظر في حدة نحو بيروت !..  
تعكف سيرك ،  
ترجع نحو المدينة .

... كانت لهذا الطريق قبيل ثلاثين عاما .  
 طلاوة باب الحديقة ..  
 وكان له دفء عتبة بيت الطفولة ،  
 ولكنه الآن منقسم مرتين ،  
 ويفضي الى « الجسر » :  
 - شيء عجيب يقام ليحجب عن عابريه  
 الشوارع والناس ...  
 ويحجب عن عابر تحته كل لون السماء ! -  
 وتبدو الحجارة ضارعة والتوافذ معتمة ..  
 وتبين على البعد دائرة « المرجة » قد طوقتها  
 الحجارة والضجة المستفيقة والانحناء !!  
 فاین مكانك في هذه البلدة - المومياء ؟!

\*\*\*

و .. يهطل مثل السواد على الارض والشرفات  
 المضاء والناس ،  
 تهبط ذرات ليل مكهربة فوق كل المصابيح ،  
 يعتم وجه الشوارع ،  
 يهرع أكثر روادها نحو غاياتهم ،  
 غير بعض الطيوف .. ترى من بعيد تروح وتغدو ،  
 و .. أنت تسير وحيدا ومنتهاك بالفراغ المدوم  
 والخوف  
 لكن ، تسير ، تسير وظلك غاب !  
 تمرّ على منزل كان يفلت نحوك افراحه ،  
 تمرّ بمقهى كنت لا تعرف النوم فيه ،  
 كان فيها الصحاب يفاوون احلامهم ،  
 تعرج دون اهتمام على شبه خمارة  
 و .. تعاود تطوافك الحر في لا مكان  
 و .. يفجؤك « الصوت » من فوق خارطة  
 خشبية :

- توقف ، لماذا هنا أنت ؟  
 - اني اطوّف بحثا عن الناس والارغفه !  
 و .. وحدك في آخر الليل ؟  
 - وحدي من أول الليل ...  
 - من أين أنت ، وماذا تريد من الناس والارغفه؟  
 تنظر للشرفات وتدفن كفك في قاع جيبك ..  
 انزع ..  
 - ولكن كفّي فارغة وجيبي لا يحتوي غير  
 أحشائه ..  
 - أقول ابتعد أو ...  
 - سأمضي و .. عمت مساء !!  
 و .. تمضي بغير التفات ودقات قلبك تملأ  
 كل الفراغ ..

و .. يفجؤك « الصوت » ثانية في احتدام  
 أشد ومن خلف بوابة عرييه :  
 - توقف ، لماذا تدور هنا يا غريب ؟  
 - أنا .. من هنا وأحب الشوارع في الليل  
 والناس تحت ضياء النهار .  
 - ولكن كل الشوارع خالية بعد منتصف الليل  
 الا من الغرباء أو الضائعين ومن ...  
 - تعلمت منذ ازدهار الشباب التسكع في الليل ،  
 كل المدينة تصبح لي والشوارع تمنحني الحب  
 والانطلاق ..  
 - تجاوزت حد اللياقة .  
 قلت : انصرف من هنا أو ..  
 - اني تجاوزت فعلا حدود الشباب  
 وها اني اعتذر ،  
 و .. عمت مساء !  
 تسير ،  
 تحاول أن تسرع الخطو في شارع جانبي ،  
 وتسمع دقات قلبك ، تلمح سيارة مقبله .  
 وتلمح قافلة من توابيت تطوي المسافة نحو  
 الشروق !  
 ولا تتوقف سيارة الليل .  
 تعدو وراء الخطى المعولة ..  
 وفجأة ،  
 تحيط بك الخطوات الفوية .  
 تدرك انك طوقت بالعدسات وبالعربسات  
 وبالصوت والضوء ،  
 تدرك انك صودرت من فرح كان يسقط نحوك  
 من شرفة مهمله ..  
 تحاول أن تتحاشى العيون وتهرب من حمرة  
 الدعر ..  
 لكن كلابة عرييه ،  
 تطوق في خفة معصميك ...  
 ... فتמضي رشيقا تجوب الشوارع ،  
 تمضي خفيفا ، خفيفا  
 كأغنية - هلهله ..  
 وحولك ناس واحصنة وطيور  
 و .. معجزة مقبله !!

دمشق

- ( ١ ) العنوان مأخوذ من ( سيلين ) ، انه عنوان روايته الشهيرة .  
 ( ٢ ) يزيد وتورا فرعان من فروع نهر بردى . وهناك اسماء  
 أماكن وشوارع في .. دمشق .

# زمن ليس للشعر \*

دراسة عن رامبو ترجمة سعدى يوسف

انتسارا مديسا ، وارداد الادب المكرس لحياته واناره ، واتسع بصورة قفزات ومسافات . ولا يمكن القول ان شاعرا من العصر الحديث قد لقي نفس هذا الانتباه والاهتمام .

باستثناء « فصل في الجحيم » و « الاشراقات » . ام تجد سوى قصائد قليلة طريقها الى لغتنا ، وحتى هذه الترجمات القليلة تكشف عن تفسيرات متنوعة ، واسعة ، ولا بد منها .

لكن ، مهما كان اسلوب رامبو ، صعبا ، عصيا ، فان هذا لا يعني ان رامبو ممتنع على الترجمة . الا ان انصاف آثاره امر آخر .

وعلىنا ، في اللغة الانجليزية ، ان ننتج شاعرا قادرا على ان يقدم لرامبو ، ما قدمه بودلير ل « يو » ، او نرفال ل « فاوست » ، او موريل ولاربول « يوليسيس » واودان اوضح ان هذه الدراسة الصغيرة ، المكتوبة قبل عشر سنوات ، كانت نتيجة الاخفاق في ترجمة « فصل في الجحيم » بالصورة التي اردت .

وما يزال يراودني الامل في اعطاء هذا النص ، اللغة الاكثر قربا من اللسان « الزنجي » لرامبو .

ان مؤلفي الاغاني الزنجية - بالرغم من انهم لا يعلمون - هم اقرب الى رامبو ، من الشعراء الذين عبدوه وقتلوه .

لقد بدانا ، الآن فقط ، نفهم ما فعله رامبو للغة ، وليس للشعر وحده . هذا الفهم يجري بين القراء اكثر من الكتاب ، في بلادنا ، بالاقل ، كما اشعر .

ان كل الشعراء الفرنسيين المحدثين ، تقريبا ، قد تأثروا برامبو . بل يستطيع المرء القول ان الشعر الفرنسي الجديد يدين بكل شيء لرامبو . لكن لم يستطع احد

يسكل هذا النص ، نصف القسم الاول من دراسته هنري ميلر عن رامبو التي كتبها سنة ١٩٥٥ . ان هذه الدراسة التي يمتزج فيها الشخصي والعام ، وعنصر النقد والتذوق ، اضافة الى المعلومات ، تعتبر نموذجا فيه من الحداثة قدر ما فيه مسن الطرافة . انها سيرة مزدوجة ، بل اكثر .

س . ي

\*\*\*

(( ١ ))

## تمهيد

في تشرين اول الماضي . بال ضبط ، كان قد مر على ميلاد رامبو ، مائة عام . في فرنسا كان الاحتفال بالذكرى المئوية مثيرا . اذ دعي كتاب مشهورون ، من مختلف انحاء العالم ، ليحجوا الى « شارلفيل » مسقط رأس رامبو . واتخذت الاحتفالات طابع مناسبة وطنية . اما رامبو ، فربما تقلب في قبره .

منذ وفاة رامبو ، ترجمت اجزاء من آثاره الكثيرة الى لغات عديدة بينها التركية والبنغالية . وحيثما كان ما يزال تمت احساس بالشعر والمغامرة الكبرى ، فان اسمه على طرف كل لسان .

وفي السنوات الاخيرة انتشرت العبادة الرامبوية

\* في « الاشرافات » وردت صيغة ( زمن القطة )

Le Temps des Assassins

في البيت الاخير من قصيدة Matinée D'ivresse

Nous avons foi Au poison .

Nous avons donné notre vie tout entière tous

les jours . Voici Le temps des assassins .

س . ي



تجاوزه ، في الجراحة والابداع . والشاعر الحي الوحيد القادر على منح شيء يقترب من بهجة رامبو واثارته هو : سان جون بيرس .

والنص هذا ، ظهر ، في الاصل ، في قسمين من اصدارات « نيو دايركشنز » السنوية ، تحت رقمي ٩ و ١١ . ومنذ ذلك الحين ظهر بالفرنسية والالمانية ، وكانت هاتان الطبعتان في سويسرا ، البلد الذي لا يستطيع المرء ربطه بعقريّة رامبو .

وفي هذه الطبعة ، جرى تغيير في ترتيب القسمين . ويمكنني ان اضيف انني اعتزمت ، اصلا ، كتابة قسمين آخرين ، لكنني تخلّيت عن تلك الفكرة .

وانا اعتقد ، مخلصا ، بان اميركا تحتاج الى التعرف على هذا الكائن الاسطوري ، الآن ، اكثر من اي وقت مضى . ( والمسألة هي نفسها بالنسبة لشاعر فرنسي خارق آخر ، انتحر قبل مائة عام في كانون الثاني الماضي . هو جيرار دي نرفال ) .

ولم يمرّ على اميركا حين من الدهر كان وجود الشاعر فيه مهددا ، كما هو الامر الآن . ان الانواع الاميركية ، مهددة حقا بالزوال ، سويا . وفي آن واحد .

عندما سمع كنيث ريكسروث بالموت المبكر لـ « دايلان توماس » اطلق « تذكارية » عنوانها « انت لن تقتل » كتبها في بحران وهج ابيض ، ولم يكن يقصد نشرها ، لكنها وزعت فوراً ، وترجمت الى عدد من اللغات .

ان كان لدى اي امريء اية شكوك ، حول المصير الذي يخبئه مجتمعنا للشاعر ، فليقرأ هذه « التذكارية » عن الشاعر الويلزي الذي كتب « صورة الفنان جروا » .

ان منزلة الشاعر وحالته - وانا استخدم الكلمة بمعناها الواسع ، والدقيق كذلك - تبين ، بدون شك ، الوضع الحقيقي لفاعلية شعب ما .

في الصين واليابان والهند وافريقيا ، افريقيا « البدائية » ، نرى الشعر ما يزال غير قابل لان يمحي ومن يعوزنا ، بصورة واضحة ، في هذه البلاد ، بل من لا نحس حتى بانه يعوزنا ، هو : الحالم ، المجنون الملهم .

اية اغنية للقول ، سنسمع ، حين يأتي زمن . نهيل فيه التراب ، على هذا ؟.. هل سنركز انتباهنا على « عدم تكيف » الفرد المتوحد ، وهو المتمرد الحقيقي في مجتمع عفن !

بينما هؤلاء الاشخاص انفسهم : هم الذين يمنحون مغزى لمصطلح « عدم التكيف » الذي يساء استعماله .

في مقالة عن « سياسة بودلير » نشرتها مجلة

« بوزار » في ٢٥ كانون الثاني ، ١٩٥٥ ، كتب موريس نادو ما يأتي « في قلبي العاري احساس دائم بالغربة عن العالم وطوقسه . انه عالم البورجوازية حيث اخلاقيّة الصراف ، المربعة . عالم الفيلان الجائع الى الماديات ، المفتون بنفسه ، غير المدرك انه داخل الانهيار ، العالم الذي نعرف بنبوءة منفردة انه سائر نحو التأمرك ، منذور للحيوانية » .

الامر المؤثر لدى شعراء القرن التاسع عشر البارزين ، وكذلك لدى شعراء القرن العشرين البارزين ، هو نعمتهم النبوية . لكن شعراءنا المتأخرين - خلافا لـ « بليك » و « ويتمان » ذوي النظرة الكونية - يسكنون اعماق الغابة السوداء . ان سحر العهد الالفي السعيد الذي سيطر على ذوي الرؤى امثال جواكيم دي فلوريس ، وهيرونيوموس بوش ، وبيكوديل ميراندولا ، والذي ما يزال اغراؤه ماثلا اكثر من السابق ، هذا السحراستبدلت به عبودية الخراب التام . وفي دوامة العتمة والفوضى القادمين ، ينسحب شعراء اليوم ، واشمين انفسهم بلغة خفية ، تغدو اكثر فاكثرا ، غير ممكنة الفهم .

وبينما ينطفئون ، الواحد تلو الآخر . تنحدر البلدان التي انجبتهم ، نحو قدرهم ومصيرهم . ان فعل القتل ، سيبلغ غايته سريعا ، وعندما يختنق صوت الشاعر ، يفقد التاريخ معناه ، وينفجر وعد الدينونة ، مثل فجر جديد مخيف ، على وعي الانسان .

الآن فقط . وعلى حافة الصراط ، يمكن ان ندرك ان « كل ما علمناه زائف » ، ان برهان هذه القولة المدمرة بارز ، كل يوم ، وفي كل مكان : في ساحة القتال ، والمختبر ، والمصنع ، في الصحافة ، والمدرسة ، والكنيسة .

اننا نحيا . اطلاقا ، في الماضي ، نتفدى بافكار ميتة . ومعتقدات ميتة ، وعلوم ميتة . الماضي هو الذي يستحوذ علينا ، لا المستقبل . فالمستقبل كان دائما يعود ، وسيعود دائما الى - الشاعر .

حين افلت رامبو من العالم ، فلربما انقذ روحه من مصير اسوا مما كان مقدرا له في الحبشة . ولربما قدمت لنا قصيدة « الصيد الروحي » - لو قدر لها ان تستنقذ من التراب - مفتاحا مفقودا . ومن يدري ؟ فلربما اعطينا حلقة الوصل بين « فصل في الجحيم » و « عيد ميلاد على الارض » ، هذا العيد الذي كان يوما ، واقعا ، لدى الحالم المراهق .

في اللغة الرمزية للروح ، وصف رامبو كل ما يحدث الآن . وفي رأبي ان ليس ثمت تنافر بين رؤياه للعالم وللحياة الابدية ، وبين رؤى مجددي الدين العظام .

اننا مدفوعون ، المرة تلو المرة ، الى ان نخلق رؤيا جديدة للسماء والارض ، ان ندع الموتى يدفنون الموتى ،



ان نحيًا اشقاء في الجسد ، ان نجعل عيد ميلاد الارض واقعا . واننا لمحذرون ، المرة تلو المرة ، ان لم تصبح شهوة الحياة الجديدة قناعة حية لكل واحد منا ، واي واحد منا ، فان الوجود الارضي لن يكون اكثر من **مظهر أو جحيم** .

ان السؤال الواحد الاحد الذي يواجهنا هو : الى اي مدى نستطيع تأجيل الحتمي ؟ ترى ماذا علينا ان نقول ، حين نفكر بان ولدا غير آ هز العالم من اذنيه ؟ ليس ثمت امر **معجز** في ظهور رامبو على هذه الارض ؟ شأنه شأن يقظة غوتاما ، وتقبل المسيح الصليب ، ورسالة خلاص جان دارك المذهلة ؟ فسر عمله كما شئت ، اشرح حياته كما اردت ... وسيظل نورا لا يشجب . فالمستقبل كله له ، حتى لو لم يكن امامنا مستقبلا .

## « ٢ »

### تناظرات ، قرابات ، مراسلات ، ارجاع

كان ذلك عام ١٩٢٧ ، في القبو الفائر ، بمنزل قدر، في بروكلين ، حين سمعت للمرة الاولى اسم رامبو . كان عمري ستة وثلاثين عاما ، وكنت في اعماق « فصل الجحيم » المديد ، الخاص بي . وثمت كتاب عن رامبو في المنزل ، لكنني لم انظر اليه مرة . وكان السبب اني اكراه المرأة صاحبة الكتاب ، والتي كانت تسكن معنا .

كانت في الملامح ، والمزاج ، والسلوك - مثلما اكتشفت مؤخرا - تشبه رامبو ، كما يمكن ان يتخيل المرء .

وكما قلت ، بالرغم من كون رامبو مادة الحديث الدائمة بين ثلما وزوجتي ، فاني لم ابذل جهدا لمعرفته . والحق انني ناضلت كالشيطان نفسه حتى ابعده عن خاطري ، وبدا لي ، آنذاك ، انه العبقرى الشرير ، المسبب لكل ضيقي ويؤسي .

ولاحظت ان ثلما ، التي ابغضها ، كانت تكتسب هويتها منه ، مقلدة اياه ، قدر استطاعتها ، لا في السلوك ، حسب ، بل في نوع الشعر الذي تنظمه . لقد تأمر كل شئ ، كي ارفض اسمه ، وتأثيره ، وحق وجوده . كنت آنذاك في اسفل السافلين ، وكانت معنوياتي محطمة تماما .

واتذكرني جالسا في القبو البارد الرطب ، محاولا الكتابة في ضوء شمعة خافتة ، وبقلم رصاص . كنت احاول كتابة مسرحية تتناول ماساتي انا ، فلم افلح في تجاوز الفصل الاول ابدا .

في حالة اليأس والعقم هذه ، كنت بصورة طبيعية ، شديد الارتياح ، بعبقرية شاعر في السابعة عشرة .

وبدا كل ما سمعته عنه ، من اختراع ثما المخيولة . وكنت قادرا على الاعتقاد بانها تستطيع استنباط وسائل مأكرة لتعديبي ، ما دامت تكرهني ، مثلما اكرهها .

كانت الحياة التي عشناها : نحن الثلاثة ، والتي تحدثت عنها طويلا في « الصلب الوردي » مثل حادثة في احدي قصص دوستوفسكي ، غير واقعية ، غير قابلة لان اصدقها ، الآن .

لكن المسألة ، هي ان اسم رامبو ، قد التصق .

وبالرغم من انني لم اقم حتى بالقاء نظرة على عمله . الا بعد ست سنوات او سبع ، في منزل « انيس نين » ب « لوفيسين » ، غير ان حضوره . كان معي دائما . كما ان تعارفنا كان مقلقا :

« سوف تشتبك معي يوما » . هذا ما ظل صوته يردده في اذني .

ويرم قرات اول بيت لرامبو ، تذكرت فجأة ، أنه من « المركب السكران » القصيدة التي طالما هذت بها ثلما .

المركب السكران !

كم يبدو هذا العنوان معبرا في ضوء كل ما عانيت لاحقا !

في هذا الوقت ، ماتت ثلما في مستشفى مجانيين . ولو لم اذهب انا الى باريس ، وابدا العمل الجاد هناك ، للقيت المصير نفسه . لقد غرقت سفينتي في ذلك القبو بأعالي بروكلين . وعندما تهشمت عارضتها الرئيسة ، واندفعت نحو البحر المفتوح ، ادركت انني كنت حرا ، وان الموت الذي مررت خلاله .. قد حررتني .

ان كانت تلك الفترة في بروكلين تمثل « فصل - ي - في الجحيم » ، فان الفترة الباريسية ، وبخاصة من ١٩٣٢ الى ١٩٣٤ ، كانت فترة « اشراقات » ي .

عندما وقعت على عمل رامبو ، في ذلك الحين ، كنت اكتب بغزارة ، واندفاع ، وهياج ، لذا ابعده جانبا .

كانت ابداعاتي اكثر اهمية لدي .

فبمجرد القائي نظرة على كتاباته ، عرفت ما ينتظرنني .

لقد كان الديناميت الصرف .

لكن عليّ أولا ، ان اقدف باصبع ديناميتي الخاص .

آنذاك ، لم اكن اعرف شيئا عن حياته ، سوى النتف التي التقطتها من ثلما قبل سنين .

لذا ، كان لزاما عليّ ان اقرأ سيرته .

وحدث هذا سنة ١٩٤٣ ، اثناء سكنائي في بغرلي

جلن ، مع جون دولي ، الرسام ..

اذ قرات للمرة الاولى عن رامبو .

قرأت « فصل في الجحيم » لجان ماري كاريه ،  
ثم كتاب انيدستاركي .

لقد استحوذ عليّ ، وعقد لساني . وبدأ لي انني  
لم اقرأ ابدا عن حياة ملعونة كحياة رامبو ، نسيت  
عذاباتي ، التي تفوق عذابه كثيرا . نسيت الاحباطات  
والمهانات التي عانيتها ، واعماق اليأس والعجز التي غرقت  
فيها ، مرة بعد اخرى . وغدوت مثل ثلما ، في تلك الايام  
.. لا استطيع التحدث الا عن رامبو . وكان على كل من  
يزورني ان يصفني الى اغنية رامبو .

الآن فقط ، بعد ثماني عشرة سنة من سماعي اسمه  
للمرة الاولى ، استطيع ان اراه بوضوح ، وان اقرأه قراءة  
المتبصر . الآن اعلم كم عظيمة كانت مآثرته ، وكم رهيبة  
كانت محنه . الآن افهم مغزى حياته وعمله - بقدر ما  
يستطيع احد القول انه يفهم حياة وعمل الآخر . لكن ما  
اراه بوضوح اشد ، هو كيف نجوت ، بمعجزة ، من معاناة  
المصير الرديء نفسه .

عاني رامبو ازمنه العظمى عندما كان في الثامنة  
عسرة . حينها بلغ حد الجنون ومنذ ذلك الحين غدت  
حياته صحراء لا تنتهي . اما انا فبلغت الحد بين  
السادسة والثلاثين او السابعة والثلاثين .. العمر الذي  
مات فيه رامبو . ومنذ ذلك الحين بدأت حياتي تزدهر .  
رامبو تحول من الادب الى الحياة ، انا فعلت العكس  
رامبو هرب من السعالي التي خلقها ، اما انا فقد  
عانتها . لقد صحوت من حماقة وضياح الممارسة  
المجردة للحياة . هكذا توقفت ، ووجهت طاقاتي وجهة  
الابداع . واندفعت في الكتابة ، بنفس اللهفة والحرارة  
التيين وسمتا اندفاعي في الحياة . وربحت الحياة بدل  
ان اضيعها ، وحدثت المعجزات ، واحدة اثر الاخرى ،  
وبدل كل حظ عاثر خيرا . اما رامبو ، فبالرغم من  
اندفاعه في ارض مناخات ومشاهد لا تصدق .. في  
عالم فانتازيا غريب وبهي كقصائده ، الا انه غدا اكثر  
مرارة وانغلاقا وفراغا واسى .

رامبو أعاد الادب الى الحياة . انا اردت ان اعيد  
الحياة الى الادب . ولدينا نحن الاثنين تقوى الخاصة  
الاعترافية ، والانشغالات الاخلاقية والروحية كما ان  
التلذذ باللغة والموسيقى اكثر من الادب ، صفة مشتركة  
بيننا . مع رامبو احسست بطبيعة بدائية تعبر عن  
نفسها بطرق غريبة . وصف كلوديل رامبو بانه « صوفي  
في حالة متوحشة » ، وهو وصف ليس له مثيل . ان  
رامبو لا « يقود » الى اي مكان . وكان لديّ هذا  
الاحساس ذاته ازاء نفسي .

التناظرات لا تنتهي ، وسوف اتناولها ببعض  
التفصيل ، ذلك لانني في قراءة السير والرسائل رايت  
وجوه الشبه واضحة الى حد جعلني لا اقاوم تدوين  
ملحوظات عنها . ولا اظنني فريدا .. في هذا ، بل

اعتقد ان في العالم ، الكثير من رامبو وان عددهم  
يزداد مع الزمن . وارى ان النمط الرامبوي سيحل في  
المستقبل محل النمط الهاملي او الفاوستي .

ان الاتجاه سائر نحو انشطار اعماق . والسى ان  
يموت العالم القديم نهائيا ، فان الفرد « الشاذ » سيكون ،  
اكثر فاكثرا ، هو النموذج . ولن يجد الانسان الجديد  
نفسه الا حين تنتهي الحرب بين الجماعية والفرد .  
آنذاك سوف نرى النمط الانساني بكل امتلائه وبهائه .

\*\*\*

من اجل ان نعرف « فصل في الجحيم » معرفة كاملة ،  
هذا الفصل الذي امتد ، لدى رامبو ، ثماني عشرة سنة ،  
علينا ان نقرأ رسائله . لقد امضى معظم هذا الوقت على  
الشاطئ الصومالي ، وفي عدن عدة سنوات . وفيما  
يأتي وصف للجحيم على الارض ، من رسالة الى امه :

« لا تستطيعين ان تتخيلي المكان : فلا شجرة ، حتى  
لو كانت زاوية . ولا تربة . ان عدن فوهة بركان خامد  
ملينة برمل البحر . انك لا ترين الا الحمم والرمل في كل  
مكان ، هذه التي لا تثبت اضال نبت . وهي محاطة  
برمال الصحراء ، وهنا تصد جوانب فوهة بركاننا  
الخامد ، الهواء . واننا لنشوى كما لو كنا في فرن  
جيري » .

كيف رضي انسان عبقرى ، مغمم بالطاقات العظيمة ،  
ان يسجن نفسه ، مشويا ، متلويا ، في غار تعس كهذا ؟  
امامنا . هنا ، رجل لم تكن تكفي لديه الفحياة  
لاكتشاف عجائب الارض ..

لكننا نراه ، عاما بعد آخر ، مقطوعا في هذا الغار  
الجهنمي . كيف تفسر الامر ؟ نحن نعلم ، بالطبع ، انه كان  
يصارع الاغلال ، ويدبر تدابير لا تحصنى ، ومشاريع من  
اجل ان يعتق نفسه ، ليس فقط من عدن ، ولكن من كل  
عالم الكدح والعرق . ان رامبو ، وهو المغامر ، كان مسكونا  
بفكرة الانعتاق التي ترجمها بصيغ الامان المالي . في  
الثامنة والعشرين يكتب الى اهله ان الامر الاكثر اهمية  
والحاحا لديه ، هو ان يفدو مستقلا ، في اي مكان كان .  
لكنه حذف ما ينبغي ان يضيفه وهو : وبأي طريقة كانت .  
كان مزيجا غريبا من الوقاحة والحياء . كانت لديه  
الجرأة على المغامرة في اراض لم تطاها قدما رجل  
ابيض ، لكن لم تكن لديه شجاعة مواجهة الحياة  
بدون دخل ثابت . كان لا يخاف اكلة لحوم البشر ، لكنه  
يخاف اشقاءه البيض .

مع انه كان يحاول جمع ثروة مريحة ، استطيع ان  
يسافر بسببها ، ويطوف العالم ، متمتعا ، مرتاحا ، او  
ان يستقر في مكان ما حين يجد البقعة المناسبة ،  
الا انه ظل الشاعر والحالم ، والانسان غير المتكيف مع

ألحياة : الانسان المؤمن بالمعجزات ، الباحث عن الفردوس بشكل او بآخر .

كان يعتقد اولاً ان خمسين الف فرنك ستكون كافية لتأمين نفسه طيلة حياته . لكنه ، ما ان كاد يجمع هذا المبلغ حتى قرر بان مائة الف هي التي تجعله اكثر اماناً .

هذه الفرنكات الاربعون الفا ! اي زمن بانس مغزق قضاها ، وهو يحمل خميرته معه ! لقد كانت هذه الفرنكات دماره عملياً . عندما حملوه من « هرر » الى الساحل على محفة - وهي رحلة تمكن مقارنتها برحلة كالغاري - كانت افكاره تدور غالباً حول الذهب في هميانه . وحتى في مستشفى مرسيليا ، حيث بترت ساقه . كان مصاباً بخميرته . وان لم يكن الالم هو الذي يبقيه مستيقظاً ليالي عديدة ، فانه التفكير بماله الذي يرتديه ، والذي عليه ان يخفيه حتى لا يسرقه احد . كان يريد ايداعه في مصرف ، لكن كيف يستطيع الذهاب الى المصرف ، وهو لا يستطيع المشي ؟ انه يكتب الى بيته حتى يأتي احدهم ويعتني بالكنز الثمين .

ثمة شيء فاجع ومضحك في هذا الامر ، بحيث لا يعرف المرء ماذا يقول او يرى .. اكثر .

لكن ماذا كان اصل جنون الامان هذا ؟

انه الخوف الذي يعرفه كل فنان مبدع : انه غير مرغوب فيه ، ولا يفيد العالم بشيء . كم تحدث رامبو في رسائله عن كونه غير صالح للعودة الى فرنسا واستئناف حياة المواطن العادي . لا تجارة لديه ، لا حرفة .. ولا اصدقاء هناك . هكذا كان يقول . ومثلما يفعل كل الشعراء كان يرى العالم المتمدن غابة ، لا يدري كيف يحمي نفسه فيها . ويضيف احياناً انه من المتأخر الآن التفكير بالعودة - انه يتكلم دائماً كما لو كان شيخاً ! - لقد اعتاد ، تماماً ، الحياة الحرة المتوحشة المفامرة ، بحيث لم يعد يستطيع العودة الى ان يسرج . كان اكثر ما يكرهه : الكدح الحلال ، لكنه ، في افريقيا ، وقبرص ، والجزيرة العربية ، كان يكدح مثل زنجي ، مقتراً على نفسه في كل شيء ، حارماً ايها حتى من القهوة والتبغ ، مرتدياً « الدشداشة » القطنية ذاتها ، موفراً كل قرش يربحه ، فلن يشعر بالحرية ، لن يكون سعيداً ، لن ينفض عنه نير الضجر . لقد تحول من اندفاع الشاب الى حذر الشيخ . كان تماماً ، الطريد ، والمتمرد ، والملعون ، الذي لا يمكن ان ينقذه شيء .

انني اشد على هذه الناحية فسي طبعه ، لانها تفسر العديد من التصرفات السيئة المنسوبة اليه . لم يكن شحيحاً ، ولا فلاحاً في قلبه ، كما يقول بعض كتاب سيرته . لم يكن قاسياً على الآخرين ، كان قاسياً على نفسه . كان ، فعلاً ، كريم الطبع . يقول باردي احد مستخدمي القدماء « كان احسانه بذلاً طبيعياً غير

مدع . وربما كان هذا الاحسان من الامور القليلة التي يفعلها دون اذراء او استخفاف » .

وثمة فزاعة اخرى . كانت تؤرق ايامه ولياليه : الخدمة العسكرية . فمنذ ان بدا تطوافه . حتى يوم وفاته كان يعذبه الخوف من السلطات العسكرية . ولقد كان ، حتى قبل اشهر من موته ، في مستشفى مرسيليا وهو مبتور الساق ، متضاعف الآلام .. خائفاً من ان تكتشف السلطات العسكرية مكانه ، وترسله الى السجن . كان هذا الخوف يرهقه كالجثام . « ايكون السجن ما ساعانيه ؟ ان الموت افضل ! » كان يرجو اخته الا تكتب اليه الا في الضرورة الماسة . وان تكتب عنوانه باسم « رامبو » فقط ، لا آرثر رامبو ، وان تبعث برسائلها من مدينة مجاورة لمدينتها . ان نسيج شخصيته ليبدو امامنا عارياً في هذه الرسائل الخالية تماماً من اي قيمة ادبية او فنية . اننا لنرى فيها جوعه العارم الى التجربة ، وحب استطلاع الدائم ، ورغباته التي لا تحد ، وايداعه النفس ، وزهده ، وقناعتة ، مخاوفه ، وكوابيسه ، وضيقه ، وتوحده ، واحساسه بالنبذ . ونرى فوق هذا كله انه كان ، مثل كل الافراد المبدعين ، غير قادر على ان يتعلم من التجارب : ليس ثمة الا دورة متكررة من التجارب المتشابهة والعذابات . اننا نراه ضحية توهم ان الحرية يمكن نيلها بوسائل خارجية . نراه يظل المراهق طيلة حياته ، رافضاً قبول المعاناة او اعطاءها القيمة ولكي تقدر فداحة اخفاقه في نصف حياته الاخير . علينا ، فقط ، ان نقارن تطوافه بتطواف كاييزا دي فاكا .

لكن ، دعونا نتركه وسط الصحراء التي خلقها لنفسه . وقصدي ، الاشارة الى تناظرات وقرابات ومراسلات وارجاع معينة . لنبدأ بالديه : مثل السيدة رامبو ، كانت امي ، امرأة شمالية ، باردة ، نقادة . متكبرة ، غير متسامحة ، وطهرية . اما ابي فكان جنوبياً ، من والدين بافاريتين ، بينما كان والد رامبو بورجندياً . وكان هناك صراع وخلاف مستمران بين الام والاب ، مع الارجاع المعتادة على الابن . ان الطبع المتمرد ، ذا المراس الصعب الذي لا يمكن ترويضه ، يجد هنا رحمة . ومثل رامبو ، بدأت في وقت مبكر اصبرخ : « ليمنت الله ! » كان هذا ، موت كل شيء يرضاه الوالدان ويقبلانه . ولقد امتد هذا حتى الى اصدقائهما الذين كنت اهيئهم امامهما ، حتى حين كنت ولداً . ولم يتوقف العداء حتى وابي على فراش الموت فعلاً .. عندما بدأت اعرف كم اشبهه . مثل رامبو ، كرهت مسقط رأسي ، وسأظل اكرهه الى مماتي . كان هاجسي المبكر ان افلت من بيتي ، والمدينة التي امقت ، والوطن ومواطنيه الذين لا يجمعني بهم جامع . مثله ، ايضاً ، كنت مبكر النضج ، اردد القصائد بلغة اجنبية صغيراً . لقد تعلمت المشي

والكلام قبل الاوان، وقراءة الصحيفة حتى قبل ان اذهب الى روضة الاطفال . كنت دائما اصغر تلميذ في الصف . وافضل تلميذ ، بل المفضل لدى معلمي ورفاقي . لكن، كنت مثله ايضا ، احتقر الجوائز والهدايا التي تسي تقدم لي ، ولقد طردت من المدرسة ، مرارا ، بسبب سلوك منحرف . وبدا ان رسالتني في المدرسة هي السخرية من المعلمين والمنهج . كانت المدرسة ، بكل ما فيها ، سهلة جدا ، وغبية جدا ، بالنسبة لي . واحسست انني مثل قرد مدرب .

منذ طفولتي المبكرة كنت قارئا نهما . وفي عيد الميلاد كنت اطلب الكتب فقط . . عشرين او ثلاثين كل مرة . والى ان بلغت الخامسة والعشرين ، او ما يقارب ذلك، لم اغادر البيت ابدا بدون ان اتأبط كتابا . كنت اقرا وانا واقف ، وانا في طريقي الى العمل ، واحفظ مقاطع شعر طويلة من شعرائي المفضلين . واتذكر ان «فاوست» غوته كان من بين هذه الكتب . اما النتيجة النهائية لامتناس الكتب المستمر هذا ، فكانت الهابي لثورة ابعده، وحث رغبتني الرائدة في السفر والمغامرة ، وجعلني ضد اهل الادب . صرت احتقر كل ما يحيط بي ، مبتعدا، بالتدريج ، عن اصدقائي ، وفارضا على نفسي ذلك الطبع المتوحد المرير الذي لا يمكن ان يدعى صاحبه الا فردا « غريبا » . ومن سن الثامنة عشرة ( سنة ازمة رامبو ) غدت ، بالتحديد ، شقيا ، محطما ، بائسا ، يائسا . ولم يكن بالامكان الخلاص من هذه الحال الا بتغيير ظروف في تغييرا كاملا . في الحادية والعشرين اقلت . . لكن الوقت قصير . ومرة اخرى ، مثل رامبو، كانت الهروبوات المفتوحة امامي ، ذات نتائج خائبة تماما . وكنت ، دائما ، اعود الى بيتي ، بارادتي ، او بغير ارادتي . . وفي وضع يائس دائما .

كان يبدو ان ليس ثمة مخرج . اشتغلت بمعظم الاعمال الغريبة . وباختصار ، اشتغلت في كل شيء لا يناسبني . ومثل رامبو في مقالع الحجر بقبرص ، عملت بالرفش والممول ، عامل مياومة ، متنقلا ، افقا . بل اشبهت رامبو حتى في هروبي من منزلي . . اذ كنت اقصد مثله - ان احيا حياة طليقة ، لا اقرا فيها كتابا مرة اخرى ، معتمدا في معيشتي على يدي ، ان اكون رجل الاجواء المفتوحة ، لا مواطن حاضرة او مدينة . لكن لغتي وافكاري كانت تخونني دائما . كنت تماما ، الاديبي، سواء اردت هذا ام لم ارده . ومع انني كنت استطيع تدبير امري مع اي فرد ، كائنا من كان ، وبخاصة الفرد العادي ، غير اني اغدو ، في آخر الامر ، الشخص المشكوك فيه ، وهكذا كانت زياراتي الى المكتبة : اطلب دائما الكتاب المفلوط . ومهما كانت المكتبة كبيرة . فان الكتاب الذي اريده ، لن يكون فيها . . او ان هذا الكتاب يمنع عني .

وبدا لي ، تلك الايام ، ان كل ما اريده في الحياة، او من الحياة . محرم علي . طبعي انني كنت مذنبا في اكثر التجريبات عنفا . ان لغتي التي كانت نابية ، حتى وانا طفل - اتذكر انني جررت الى مركز الشرطة ، في السادسة من عمري ، لاستعمالي لفة سليطة - لغتي هذه ، غدت ، اكثر نبوا وسلطة .

اي رجة احسست بها ، حين قرأت ان رامبو ، وهو شاب ، كان يوقع رسائله ب « ذلك التعس عديم القلب » . كانت « عديم القلب » صفة اغرمت بسماعها ملصقة بي . ليست لدي مباديء ، ولا ولاءات ، ولا قواعد سلوك . . مهما كانت ، واستطيع حين يخلو لي الامر ان اكون شديد القسوة مع الصديق والعدو على حد سواء . وعادة ، اجزي الحسنة بالاهانة والتجريح . كنت سافلا ، متفطرسا ، غير متسامح ، شديد التحامل ، عنيدا ، بلا هوادة . وباختصار ، كانت لي شخصية متميزة بانها غير مقبولة ، وصعبة المراس ، عسيرة على التعامل معها .

وبالرغم من هذا ، كنت محبوبا . وكان يبدو ان الناس شديدي التوق لان يغفروا صفاتي السيئة مقابل البهجة والحماسة اللتين اوفرهما . لكن هذا الامر لم يزدني الا جراحة على حريات اخرى . واتعجب ، احيانا، كيف استطيع المضي في هذا الوضع . الناس الذين احب ، ان امينهم واجرحهم اكثر ، هم الذين يرون انفسهم خيرا مني ، على هذا النحو ، او ذاك . انسي اشن على هؤلاء حربا لا ترحم . تحت هذا كله ، كنت مثلما تستطيع القول ، ولدا طيبا .

كان مزاجي الطبيعي انني فرد ، عطوف ، فرح ، مفتوح القلب . وفي فتوتي ، كثيرا ما كنت اوصف ب « ملاك » ، لكن شيطان التمرد استحوذ علي في سن مبكرة جدا . وكانت امي هي التي زرعت هذا التمرد في . لقد وجهت ضدها ، وضد كل ما تمثله ، طاقتي المتفجرة . ولم اشعر ازاءها بالحنان ابدا ، الى ان بلغت الخمسن من عمري .

ومع انها لم تكن تقف بوجهي عادة ( لان ارادتي كانت الاقوى ، حسب ) ، الا انني كنت اشعر دائما بظلمها يقطع الطريق علي . كان ظلا من عدم الرضا ، صامتا ، مشربا ، مثل سم يزرق ببطء في العروق .

ولقد دهشت حين قرأت ان رامبو سمح لاه بقراءة « فصل في الجحيم » . فانا لم احلم ، البتة ، بان اري والدي ما كتبته ، او حتى ان اناقش موضوع كتابتي معهما . وقد اعتراهما الرعب حين اخبرتهما ، اول مرة، بانني اخترت ان اكون كاتبا . . كما لو اخبرتهما باعتزامي ان اغدو مجرما . لم لا استطيع ان افعل شيئا حسيغا ؟ شيئا يمكنني من تدبير معيشتي ؟ انهما لم يقرأ سطرانا مما كتبت . وكانت مزحة دائمة ان يسأل

اصداقاًؤهما عني ، ويستفسروا عما اعمل . « ماذا  
يعمل ؟ آه .. انه يكتب .. » . كما لو انهما يقولان انه  
مخبول .. يصنع فاصولياء من الطين .. طوال النهار .

في بغرلي جن ، أن كنت منغمسا في حياته ، سطرت  
بالطباشير اشعاره على الحائط - في المطبخ ، في غرفة  
المعيشة ، في الفاسل ، وحتى خارج البيت . ان تلك  
الاشعار لن تفقد قوتها لدي ابدا . وكلما مرت بها  
انتابني الرعدة نفسها ، والبهجة ذاتها ، وذلك الخوف  
من فقدان العقل لو توقفت عندها طويلا . كم عدد الكتاب  
الذين يفعلون بك هذا ؟ كل كاتب ينتج مقاطع تسكنك ،  
او اشعارا تذكرها ، لكنها عند رامبو لا تحصى . انها  
مبثوثة عبر الصفحات ، مثل جواهر اساقطت من  
صدر منخوب بالرياح . هذه الهبة تجعل العلاقة مع  
رامبو ، لا تنفصم . وهي وحدها التي احسد رامبو  
عليها . واليوم ، بعد كل ما كتبت ، اجد رغبتني الاعمق  
في التخلص من الكتب التي الفتها ، وفي ان افق نفسي  
على خلق الهراء الخالص ، الفانتازيا الخالصة . لن اكون  
الشاعر الذي هو رامبو ، لكن ثمة ابعادا خيالية  
شاسعة ، ما يزال بالامكان بلوغها .

الفاجعة الاولى في الحب . ولست ادري ان كان يعنيها ، او يعني ابنة صاحب المصنع . حين استخدم كلمات - « مقدسة مثل ..... و ٣٦ جرو بودلي حديث الولادة » . لكنني اعتقد جيدا ان رد فعله ازاء موضوع عاطفته : كان هكذا . على اي حال ، اعرف انها فتاتي ، وان لها ايضا عينيْن بنفسجيتين . ومن المحتمل انني سأفكر بها ثانية ، مثل رامبو ، على فراش الموت . كل شيء تلوّن بالتجربة الخائبة الاولى . والاغرب في الامر ، كما يجب ان اضيف ، انها لم تكن التي رفضتني . . كنت اشعر ازاءها بخشية ورهبة جعلتاني اهرب منها . وانخيل ان الامر كان هو نفسه لدى رامبو . لديه ، طبعاً ، ضغط كل شيء - حتى الثامنة عشرة - في مدة زمنية بالفة القصر الى حد مذهل . ومثلما مر مسرعاً بكل عالم الادب ، في سنوات قليلة ، مر بالتجربة الاعتيادية مسرعاً وفي زمن قصير . كان يكفيه ان يذوق شيئاً ، حتى يعرف مؤداه ومحتواه . وهكذا كانت حياتي في الحب . بقدر ما يتعلق الامر بالمرأة . . قصيرة جداً . ولن نسمع اي اشارة عن الحب ، ثانية ، الا في الحبشة ، عندما اتخذ امرأة حبشية ، عشيقة . ويحسر المرء كما لو ان الامر لم يكن حياً . وان حدث شيء من هذا . فان حبه كان موجها الى صبيه « جامي » من هرر : الذي حاول ان يخلف له وصيته . ومن الصعوبة ، بسبب الحياة التي عاشها رامبو ، احتمال انه احب ثانية بملء قلبه .



كاللعنة .. حين افكر بهذا كله ارى شببتي نفسها،  
ثانية . ثلاث مرات ، وهو دون العشرين ، بلغ بروكسل  
وباريس ، مرتين بلغ لندن . ومن شتوتجارت، بعد ان  
تمكن من لغة المانية كافية ، طوف مشيا على قدميه،  
عبر فورتمبرج وسويسرا ، ليلبغ ايطاليا . ومن ميلانو  
شرع يمشي قاصدا جزر السكيلاديس ( جزر يونانية في  
بحر ايجة - المترجم ) ، عبر برنديزي ( ميناء في اقصى  
الجنوب الايطالي - المترجم ) ، ليصاب بضربة شمس ،  
ويعاد الى مرسيليا عن طريق ليكورن . وغطى بتجواله  
شبه الجزيرة الاسكندنافية والدانيمارك مع كرنفال متنقل،  
وابحر من مواني هامبورج ، وانتويرب ، وروتردام ،  
ووصل الى جاوة بعد ان انخرط في الجيش الهولندي،  
ليفر منه .

ومرة ، حين مرّ بجزيرة « سانت هيلانة » على ظهر  
سفينة انجليزية رفضت الرسو هناك ، القى بنفسه في  
البحر ، لكنه اعيد الى السفينة قبل بلوغه الشاطئ . من  
فيما اقتاده الشرطة الى الحدود البافارية باعتباره  
مشردا . ومن هناك اقتيد ، ثانية ، الى حدود اللورين .  
وفي كل هذه الافلاتات والاندفاعات ، كان مغلسا دائما،  
ماشيا ابدا .. طاويا عادة . في شتيتا فيشيا بلغ الشاطئ  
مصابا بحمى معدية ناتجة عن التهاب جدران الامعاء بسبب  
احتكاك اضلاعه بجوفه من جراء المشي المفرط . وفي  
الحبشة ركوب الجياد المفرط . الافراط في كل شيء .  
كان يرهق نفسه بصورة لا انسانية . والهدف بعيد دائما .

كم افهم هذا الجنون جيدا ! وحين استعيد حياتي  
في اميركا ، يبدو لي انني قطعت آلاف وآلاف الاميال  
على معدة خاوية . باحثا دائما عن قروش قليلة لكسرة  
خبز ، لعمل ، لمكان استراحة . ابدا ابحت عن وجه  
ودود ! واحيانا ، حتى وانا جائع ، كنت انطلق الى الطريق،  
فاوقف سيارة عابرة ، وادع السائق يضعني حيث يشاء،  
فقط لاغير المشهد . اعرف آلاف المطاعم في نيويورك ،  
ليس من زيارتي لها سيدا ، بل من طول وقوقي  
خارجها محدقا في الطاعمين جالسين على الموائد  
داخلها . واستطيع حتى الآن استرواح اماكن وقوف  
معينة في زوايا الشوارع حيث يقدم « الهوت دوج » ،  
استطيع حتى الآن رؤية الطباخين ذوي الملابس البيضاء،  
وراء النوافد ، وهم يضعون الفطائر المحمصـة Waffles  
والفليكـ Flapjacks في المقلاة . احيانا افكر باننسي  
ولدت جائعا . ومع الجوع .. المشي .. التشرذ ، البحث،  
محموما ، تائها ، جيئة وذهابا . ان افلحت شحاذة ما  
يزيد قليلا على وجبة ضرورية ، ذهبت فورا الى المسرح  
او السينما . وكل ما اهتم به ، حين تمتلي معدتي ،  
ان اجد مكانا دافئا اتقيا ارتاح فيه وانسى متاعبي ساعة  
او ساعتين . ولا اوفر شيئا في مثل هذه الظروف،  
للعناية بأمري .. فبمجرد تركي دفع المسرح المشابه

لدفع الرحم ، امضي في البرد والمطر ماشيا الى المكان  
البعيد الذي صادف اني اسكن فيه . من قلب بروكلين  
الى قلب مانهاتن مشيت مرات لا تحصى ، في مختلف  
ظروف الطقس ، ومختلف درجات الطوى . وعندما انتهك  
تماما ، واعود غير قادر على ان اخطو خطوة واحدة ،  
اكون مرغما على الاستدارة ، متتبعا آثار خطاي . انني  
استطيع ان افهم كيف يدرب الجنود على اداء مسيرات  
اجبارية بالغة الطول ، وهم جياع . لكن الامر ليس  
واحدا ، حين تمشي في شوارع مدينتك الاصلية بين  
وجوه عدوة ، وحين تكون متشردا على الطريق العام في  
ولايات مجاورة . في مدينتك الاصلية تكون العداوة  
هي اللامبالاة ، بينما يواجهك في المدن الغريبة عنصر معاد  
غريزيا . فتمة كلاب متوحشة ، وبنادق صيد ، وشرفاء  
شرطة ، وحرس من كل نوع ، بانتظارك . وانت لا  
تستطيع التمدد على الارض الباردة ان كنت غريبا عن تلك  
الناحية . انت تظل سائرا ، سائرا ، سائرا ، طوالم  
الوقت . وفي ظهرك تحس بغوة المسدس الباردة ، وهي  
تطلب منك ان تسير اسرع ، اسرع ، اسرع . انها ، بعد  
هذا ، بلادك ، التي يحدث فيها هذا كله ، وليست ارضا  
اجنبية .

قد يكون اليابانيون قساة ، والهون برابرة . لكن  
اي شياطين هؤلاء الذين يدون مثلك ، ويتكلمون مثلك،  
ويلبسون اللبوس ذاته ، وياكلون المأكـل نفسه ..  
ويطاردونك ككلاب الصيد ؟ اليس هؤلاء الـ اعداء يمكن  
ان يجدهم المرء ؟ قد اجد اعداءا للآخرين ، لكنني لا اجد  
اي عذر للذي المرء انفسهم . غالبا ما كتب رامبو الي  
اهله يقول « ليس لي اصدقاء هنا » . وحتى في حزيران  
١٨٩١ ، ومن مستشفى مرسيليا، كان يعيد النغمة نفسها .  
اموت حيث يلقي بي القدر . امل ان تكون لدي القوة  
للعودة الى حيث كنت ( الحبشة ) ، فلي هناك اصدقاء  
سنوات عشر ، يشفقون علي . لقد وجدت عندهم العمل،  
وعشت كما اردت . ساعيش دائما هناك ، اما في  
فرنسا ، وباستثنائك ، فليس لي اصدقاء ولا معارف ..  
لا احد .

وثمة هامش تقرا فيه ما يأتي :

« مع مجد رامبو الادبي ، الدائع في باريس ، فان  
محبية المخلصين كثار » . انه يتجاهلهم . اي لعنة ! اجل،  
اي لعنة ! افكر بعودتي انا الى نيويورك ، وهي عودة  
اجبارية ايضا ، بعد سنوات عشر في الخارج . لقد  
غادرت اميركا ، وليس معي الا عشرة دولارات استدنتها  
في اللحظة الاخيرة قبل ان استقل السفينة ، ثم عدت  
بلا قرش ، مستدينا اجرة السائق من موظف الفندق  
الذي ظن حين رأى حقائبى واغراضى ان لديّ ما ادفع  
به قائمة الفندق .

— التتمة على الصفحة ٥٠ —



## الاقحوان

### الياسمين لمحمد

يا سيدا في التراب ويا سيدا في المسافات  
- خذ معولا واقصف الشمس  
- لا تتوكأ على نفسك ...

للدن البكر همومة في الطواحين  
كل عشب العذارى يواريك في رعدة العشب  
ما شاعق قبلك اليوم  
ما ساطع بعدك اليوم  
فانشر اناملك الهوج في العاشقات  
وانشر الان في العاشقين ...

- ٢ -

زوجتي - قال - اضرهما كلما راقني سفر الفجر  
تسألني : كيف تصحو المصافير  
أسألها : كيف أوقظها  
هل أمد يدي نحو يقطبها مثل همس اللقاح  
مثل وشوشة العري توقظني :  
... « نجمة الصبح عارية في الهواء »  
وترسمني زوجتي رجلا اخضر في اطار من الشوك  
... ترسمني خوف أن أبتعد

لرياحين هذي الثياب المنيرة  
للسفح مرتجفا تزفر الاقحوانات ..  
وكل الشدا غاريا للعداري

بيروت

للمصابيح هذي الوجوه التي تشهر الماء  
للشجر الشتائي زهو الشرارات  
.. للصحو أجنحة البقطة المرفه

- ١ -

واذ يجمع العاشق الدفء تحت الجناحين  
أو يتلمس عاشقة ازهرت بين اثوابه  
ثم ضيغها كالذي يحث الليل عن فرحة في الجسد ..  
واذ يوقظ الراحل الراحلين  
على مهل يستريح بهم فوق بحر من الومض

يا سيدي ..

بابك الآن ...

لا باب يوصدك الآن

فافتح ذراعيك للهبّة السندسية

اني أقاسمك العاشقات /

الكؤوس اللواتي ارتشفن الليالي /

الزهور اللواتي اختصرن المواعيد

والقبل الدائرية

يا سيدي

سيد الكائنات التي تسكن البرد

والضلع والساطع المتلاشي ...

للمطلات هذي الرؤى اللولبية وارتعاشاتها

والنساء اللواتي تهايمن بعد العشية

بنشرن أثواب ربح التويجات

فاسمع صهيلك في غرف الغيم

واسمع لهائك في المد والجزر

## على مشارف الغياب

### جودت فخر الدين

- ١ -

... وفي اواخر النهار ، اشهد انطفائي  
وانضوي في هدأة هي السقوط  
تحتمي الاضغاث في الظلام  
يزهر الردى ،  
جميلة ، حين تضيء ، الهاوية

- ٢ -

وكنت قد حلمت اول النهار بالفتوحات  
توهمت بلادا ، لا تزال بانتظاري  
اجمل البلاد ما يغيب في الضباب  
واعذب الفتوحات هو الغياب  
يفري بي النزوح ،  
من اين لمثلي ان يذوب في غيابة السفر ؟

- ٣ -

وكلما تلمست يداي وهما في الظلام  
أخفق الظلام .  
وكلما آنست خفقا في السكون  
عربد السكون .  
كانما شجوني جذوة تفاعل الليل ولا تنام  
تلاشي ايتها الشجون  
ايتها الظلال ماذا تحجبين ؟  
تكشفي ،  
فينضوي الفضاء في فضائي الحزين  
لو انني اذوب في هبائك الثقيل  
آد لو ارود عالما خلفك  
لا يلوح الا عابرا في رعشة الظنون  
لو انني اغيب في غياهب الضياء  
اوثق الذرى ، واعقل المسافات  
لو انني اموت كلما استفاقت الذكرى  
واذ تموت استفيق  
أنطوي على حقول رحبة  
تخضر ما ينبع طقس للرؤى في خاطري  
أود لو تحفزت كوامني  
أود لو تنهدت ذبالت العطشى  
لماذا لا يلوح لي قراري العميق ؟

- ٤ -

باشرت أمس امرأة  
فأبنت في السر زهرتان  
أورق الشذا ما بيننا  
لو ان شيئا قد غفا في حينه  
ما اسرع البارق في غروبه !  
أكابد الافول  
كيف الجم العمر ؟  
الا تظلني سحابة بيضاء ؟  
هل يجمع سري الدفين فجأة  
باشرت أمس امرأة  
فأعشبت يداي  
هزتا غصونها ، فأنكشفت مجاهل الندى  
تمجد أيها التلاشي  
أيها التنائر الجميل كالمفاجآت .

- ٥ -

وكيفما تلعثمت خطاي  
افصح التراب عن تعرج جديد  
دندن التيه بشوق هائم في الترهات  
كيفما فتحت كوة في حائط الوقت  
همى اكثر من ليل  
وشبت رغبة للخوض في اقصى دمي  
كانني فراشة تناهض الرياح  
تضرب الهباء بالجنح  
ثم لا تعود من دوارها اللذيد  
والدوار خفقة التداعي  
او نبوءة الخراب  
ارتخ ارتعاشك الاول ايها الوطن  
يا حجرا يرسب في قرارة الزمن  
مطارد انت كما يطارد الصدى  
مطارد في الظن ، في الموت ، وفي الجنون  
هل اراك حاسرا ؟  
أنهكني اللهات في الخفاء  
من يحدث الخواء غيري ؟  
من يرى جثته تدور في الهواء مثلما أرى ؟  
اقول : انني اهيمن في قفار نفسي  
ثم لا املك أن أمضي ولا أن أستدير  
وحشتي منصوبة كالخوف في العراء  
شارد دمي في القلوات كالطريد  
يهجع القفر ، ويبقى حائرا  
تأوي النواحي والمتاهات ولا يأوي  
يظل شاردا  
هل تبصرونه وحيدا في العراء ؟

## رقصة البهلوان الاخيرة

### خيرى الذهبى

فجأة عما اراه لترجمة كلمة Acculturation  
فقلت لك ساعتئذ انى ارى انها تعني التمازج الثقافي  
او التلاقح الثقافي .

- آه . صحيح . الان اذكر .

ولكن دياب تابع كمن لم يسمع مقاطعة سعيد :

- ولكنك اعترضت ، وقلت بانك ابتكسرت لها  
ترجمة جديدة هي المواقفة .

- صحيح . صحيح .

ودار النقاش قليلا حول هذه النقطة ، وكان يمكن  
أن ينسى كما تنسى كل النقاشات الصغيرة لو لم ادع  
في سهرة تلك الليلة الى سهرة كان فيها شاب اقرب  
الى الصبي فسي العشرين او حوالها ، وكان وجهه  
ايض بشكل غريب ، واحتفى بي كما احتفى الموجودون ،  
ولكن كان في عينيه ، وفي شفثيه أسئلة كثيرة .

رفع الكاس الى شفثيه ليشرب ، ولكنه كانما غير  
رايه حينما اقترب الشراب من شفثيه فأعاده .

سأله واحد من الحاضرين : هل عانيت كثيرا ؟

وكانما باضافة واحد آخر الى المستمعين وجد  
فرصة أخرى للحديث ، فأخذ يحدث عن التعذيب  
ويحدث . كان فتى صغيرا بعينين سوداوين واسعتين  
وشعر طويل قليلا . حدث عن لحيته التي نتفت خصلة  
خصلة . حدث عن وسائل وأشكال من التعذيب لم  
أتوقف عندها رغم توجهه الى بالحديث ، ورغم محاولته  
بهري بوصف تحمله . ولكني فجأة توقفت أمام شكل  
غريب . حدث عن كيس اسود البسوه له عند التحقيق .

- كيس اسود ؟ ( سألته ) . وأجاب : نعم .

والتفت خليل اليه . كان يعب من الوسكى :

- دياب . ستحرق امعاءك بهذه الطريقة .

التفت دياب اليه من مجلسه بنصف وجهه :

- ما الذى يهم بعد يا خليل ؟ انها محروقة

محروقة ..

- سجد حلا ما . لا تكن شديد التشاؤم .

- لست شديد التشاؤم يا خليل ، ولكن لم تعد

لي رغبة في الاستمرار .

- هيه . دع هذا الوسكى من يدك ، وحدثنا ،

أي شيء يا رجل .

- الحديث ؟ صحيح . لم يبق لنا الا الحديث .

- نحاول تناسي ما يجري هناك . ( وأشار الى

الخارج ) .

- اننا جزء منه .

- كنا ، ولكننا طردنا منذ امد ( قال سليمان ) .

- انهم ابناؤنا . نحن الذين شحناهم بما يقتلون

من اجله . أليست مقالاتك ، ومحاضراتك ، ولوحاتك .

وطالباتك ؟ ( كان يشير باصبعه من واحد الى آخر ) .

- دياب . هل اثقلك الشراب ؟

- كلكم تتمنون هذا . تقولون : اثقله الشراب ،

ولن يتحدث . لن يقول كل شيء ، لن يفضح ، ولكني

ساقول . اتسمعون ؟

- دياب . قل . هل هناك ما يزعجك ؟ ( قال

سعيد ) .

- أنت انسان آخر يا سعيد . اذكر ؟

- اذكر ماذا ؟ ( قال سعيد مداريا ) .

- اذكر ؟ لا . لا اظنك تذكر ( قالها يائسا ) .

- اذكر ماذا يا دياب ؟

- حين كنا ساهرين في مقهى الشانزليزيه .

- منذ متى ؟

- ألم أقل لك ؟ انك لن تذكر ... لم اكن قد

شربت حينذاك اكثر من كاسين ( وأخذ يتحدث الآن

في وتيرة رتيبة كمن يحدث نفسه ) وكنت قد سألتي

وكانه سعد لاعتمامي ، فآخذ يمعن في التفصيل والشرح :

- يدورون بك قليلا حتى تضع حسّ الاتجاه ، ثم ينفجر فجأة سؤال ما من اليمين ، فلتفت لتجيب ، ولكن كلمة كذاب تصفحك من اليسار . تلتفت لترد ، فتجد السؤال الثاني ينتظرك من الخلف . تلتفت لتجيب ، ولكن كلمة كذاب تصفحك من اليسار . تلتفت لترد ، فتجد السؤال الثاني ينتظرك من الخلف . تلتفت لتجيب : فتأتيك الصفعة من الخلف الذي كان اماما ، وتحسّ بالصغار ، بالضياح ، بالاضمحلال . من انت ؟ ما انت ؟ ما يريدون ؟ وكان هذا ما يريدونه فعلا . انك حين تجيب ، فترى انعكاس جوابك على مخاطبك تعرف ان كان قد اقتنع أم لا . فتقرر الاستمرار في الرواية أو تغيير شكلها ، وتعرف ان كان سيتحول للعنف فتستعد .

لقد تعودنا على التعامل مع حاسة البصر ، ولكنهم يفقدونك اياها ليس عن طريق العصب ، ففيه تحسّ بأن شيئا خارجيا يمنعها من الاستعمال ، ولكن بهذا الكيس الاسود اللعين ، الظلام القريب ، ضياح المكان : اللامكان ، اللواقع . وتضعف . ولكن شيئا من الداخل يناديك : تكيس ايتها الرجل . وضعوك في كيس لاضاعتك . ولم يبق لك الا ان تحارب بنفس السلاح . تكيس كما تفعل الكائنات الاكثر ضالة في الكون حين تدافع عن كينونتها ضد العدم . وهنا ينهارون . يتحولون الى الضرب المنظم وغير المنظم ، وترتاح . انه تعامل المادة مع المادة ، الجسد مع الجسد . تتوقع الضربة وتناولها . وتحسّ بالتماسك فتقوى ثانية وتقرر الصمود .

حين كان يتحدث أحسست بدوار خفيف . ايعقل هذا ؟ ايمكن ؟ وكان في الحاضرين بعض من كان سجيناً سياسياً . فسألته ان عرفوا الكيس الاسود ؟ واجابوا بالنفي .

أصبح الكيس الاسود همي . صار السجناء السياسيون مطلبي . كلما قابلت واحدا منهم انفردت به ، وسألته عن الكيس الاسود ، ولكنهم جميعا نفوا معرفته ، وادركت الحقيقة التي كنت أخاف منها دائما . نحن الذين علمناهم الكيس الاسود .

- كيف ؟ ( سأل سعيد مسحورا ) .

- كان ذلك بعد عودتنا من فلسطين حين اجتمعوا بنا وسألونا . حدثناهم عن كل شيء ، عن التعذيب . عن الضرب ، عن الزنازين الصغيرة تبنى على قدر جسم الانسان فلا تمكنه من الوقوف لانها أقصر من طوله ، ولا تمكنه من الجلوس فذرعاها لا يزيد عن نصف متر في نصف متر ، وعن أرضها المفروشة حصى مدببا مثبثا بالاسمنت يجلد الاقدام العارية ويعذبها . تبحث عن

نقطة راحة فلا تجدها ، تبحث عن متكأ يرتاح اليه الجسم العاري فلا يجده ، تبحث عن صديق تحاوره ، فلا تجد الا النفس ، وتذكر الحلم القديم ، الرغبة في العودة الى الرحم . ها هم قد أعادوك أخيرا ، كبيرا ، عاريا ، مشعر الجسم ، مقبوض اليدين ، مجبرا على الانحناء ، وثني الركبتين تماما كما لو كنت في الرحم ، ولكنه الرحم الاسود ، العتم ، العذاب ، الجلد ، الصفع ، التحقير .

- دياب . خذ سيكارة ( قالت سليمة تناوله سيكارة مشتعلة ) . أخذها منها . سحب منها نفسا عميقا . أبقاه طويلا في صدره ، ثم قذفه كما لو كان يتمنى ان يقذف صدره معه .

- وحدثناهم عن الكيس اللعين الاسود يفصل على قدّ الراس بأنشطة تشد على الرقبة فتعزل كل الحواس خارج العالم ، وليس من صلة الا هذا الصوت الغريب الذي يجرك وراءه - يميناً ، شمالاً - وتمشي يميناً أو شمالاً ، ثم يأتيك صوت آخر غريب - كديما - وتقدم ليبدأ الاستجواب اليومي اللعين ، ولكن الحيلة التي لجأ اليها الفتى فيما بعد كنت قد اكتشفتها من قبل . كانوا قد جربوا الضرب ، فتكيست مقنعا نفسي اني لست المعنى بالضرب ، وجلادو العالم جميعا يعرفون - والمحترفون منهم خاصة - متى تقرر الضحية ان تتكيس ، متى تقرر الضحية الا تشعر بالالم ، متى تقرر الضحية احتقار هذا المنقض وحشا ، وعند ذلك ينسحب الجلاد على الاغلب لانه يعرف الا فائدة بعد .

وحينما جربوا الكيس الاسود ذعرت في البدء . أصابني الضياح . حاولت ايجاد طريقة للتعامل معهم ، ولم تكن هنالك من طريقة الا التكيس ، رفض الاستجابة : رفض العالم خارج الكيس .

توقعت الضرب والتعذيب . ولكنهم لجأوا الى الفرفة الرحم . وفيها - وهذا الطريف في الامر - اتحت لي الفرصة للتفكير . وتذكرت ما كنت أسمعته عن محاكم التفتيش في اسبانيا ، والتي كان الكهنة المحققون يمارسون فيها تعذيب الاندلسيين المسلمين واليهود ، فكانوا يلبسونهم الكيس الاسود الذي بقي في ذاكرة اليهود يحملونه جيلا بعد جيل ، ولا شك ان الذي قدمه لمحاكم التفتيش الحديثة في اسرائيل كان يهوديا أندلسيا .

- تسفار ادي - قال سليمان .

- نعم . تسفار ادي جملة فسي ذاكرته ، ولكن ليمارسه ضد شركائه في العذاب ، ضد العرب ثم حملته انت لتنقله الينا معك .

- نعم يا سيدي . هذا هو التلاقح الثقافي الجديد .

قالها وهو يطفئ سيكارتته في الصحن ، ويستند الى الوراء في هدوء .

ران على الجمع صمت غرب أتيحت لهم فيه الفرصة  
لمراجعة الذات قليلا .

— جعت — قالت نوال .

— كننا جعنا — قال سليمان — ولكن ما العمل ؟ .

— سأبحث عن شيء في المطبخ ، قالت نوال وهي  
تقوم .

استرخى سليمان الى الوراء بظهره يستسلم  
للراحة ، لعله يوفر شيئا من الجهد ، من الطاقة .

— ألم تجوعوا ؟ قال سعيد .

— الجوع ؟ اظن اني منذ ذلك الحين بدأت افهم  
الهنود قليلا .

— كيف ؟

— بعد اضراب عن الطعام استمر اسبوعا ، وكنا  
اربعة في زنزانة واحدة . كانوا يأتوننا بالطعام الذي  
غيروا نوعيته ، وحسنوا طعمه ، وزادوا من كمية التوابل  
والبهارات فيه بشكل غير معقول . كانوا يعرفون ان  
الحيوان اذا جاع نشطت حواسه ، وخاصة الشم منها .  
كان الطعام على مبعدة مترين منا ، ولكن الرائحة كانت  
تتسلل الى الانف ، فالحلق ، فالصدر ، فالنخاع الشوكي .  
كنت أحس الرائحة تداعب حواسي مداعبة الى الجنس  
اقرب . تتسلل ، تتحسس ، تداعب ، تدغدغ ، تحرك ،  
تثير ، تدفع بالمصارات الهاضمة الى المعدة فتنتفج  
كالرحم ينتظر القذف ، ولكنه يتأخر فتصاب بالايجابات ،  
فتنقبض ، ثم هبة رائحة اخرى ، ومداعبة ، وتسلل ،  
ودغدغة ، وانفتاح ، ثم احباط آخر .

وقررت ان العب اللعبة الاخرى ، لعبة الوهم .  
استلقيت على السرير . اغمضت العينين . غطيت الرأس  
بالبطانية ، وبدأت انسج الوهم . انا الآن طفل صغير في  
المنزل ، اصعد الدرج . الام في غرفتها العلوية . اتسلل  
اليها . اريد احتضانها وتقيلها . انها عودة المسافر .  
ادخل الغرفة . الام تتحول الى صينية من ورق العنب  
المحشو . انفض الرأس . ابتعد . العن الخيال الفاشل .  
اقرر استدعاء صورة اخرى ، المرأة المعشوقة ، جلسة الى  
جانب النهر ، اغصان الصفصاف المهتزة المتمايلة المرتعشة ،  
واركز على تفاصيل الوصف لاخلفه ، وارى الصفصاف  
والنهر والغيمة الصغيرة في آخر الافق ، بل ارى ورقة  
صفصاف صغيرة تهادى في هدوء في اتجاه صفحة  
النهر .

الجلس المستتر بين الصفصاف واشجار الحور على  
مبعدة قليلا . ضفدع يقفز الى جانب النهر الطيني .  
العينان الواسعتان السوداوان ، فقاعات ماء صفراء في  
جانب النهر الراكد . الحبيبة الجميلة مستلقية تنتظر  
التقبيل والعناق .

انظر اليها . مائدة طويلة انتشر عليها اللحم  
المشوي والسلطات والمقبلات والحمص والعرق والمساء  
والثلج والنعنع و . . . . . و . وانفض رأسي . اللعنة .  
حتى الخيال يهاجمني . امسك باطباق الطعام ، فأرميها  
في سطل البول . عيون ترمقني في شبق وحقد . انهم  
المتظاهرون بالنوم الثلاثة .

شرد قليلا . الجوع ؟ . دخلت نوال تحمل فسي  
يدها كسرة خبز قضمت منها قضة نظرت الى الهام  
وسليمة . نظرنا اليها قليلا ، ثم حولنا نظريهما .  
— ايجب احد ان يشاركني فيها ؟

كانت بحجم الكف ، ولكنها قطعة خبز ! نظروا اليها  
قليلا . وقال سليمان :  
— ألم تجدي غيرها ؟  
— غسلتها مرتين ، كانت وراء سلال الخضار  
— اقتسميها مع سليمة والهام

لم تعترض ، ولم تردا . كسرت قطعة الخبز الى  
ثلاث قطع وضعت اثنتين منها امامهما . صمتا . لم تمدا  
يديهما ، وقال نبيل فجأة : الحياة غريبة . من كان  
يصدق هذا ؟  
— ماذا ؟  
— ما نرى ، وما نسمع .

وانتهبوا ثانية الى اصوات الانفجارات تلعلع ، ولم  
يرغب واحد منهم في الاستفسار ، ولكن نبيل الذي  
صمت طويلا بدا وكأنه يريد ان يقول كل شيء مرة  
واحدة فقال :

— كانت عيناها اجمل ما فيها ، عينان كبيرتان  
واسعتان عميقتان سوداوان ، بشرة خميرية السمرة  
تنضج بالحيوية والفتاء . كان الشباب جميعهم متيمين  
بها ، وكانوا قد اسموها عشتار . لماذا ؟ لا ادري .  
ولكنها قطعاً لو وجدت في عصر آخر لسميت عشتار .  
طويلة ممثلة قليلا ، ولكنه الامتلاء الذي يغريك بالضم  
والتجميش ، وايداعها طفلا .

كانت دعوة مستمرة للحياة ، تتقافز فيتناثر شعرها  
الاسود عقباناً سوداء محومة تحاول الحط فتشدد الى  
فوق .

الكتفان المستديرتان ، الذراعان الصلبتان السمراوان  
العاريتان تبرزان من ثوبها الجابونيز . رائحة عرق  
خفيفة تنبعث مسكرة من الاباط . تدور قليلا ، وتحس  
بانك لا بد ان ترضخ . دعوة مستمرة ويعاسيب  
كثيرون يدورون في فلكها — عشتار . عشتار .

( فعل من رواية تحمل عنوان القصة نفسها )

## الحريق الاخير ...

### كاظم السماوي

خشوعاً ! ..

هو الفجر .. يشرق فوق الذرى

لهيب الدم المستباح ..

يشق القبور .. التي كتمت سرّها !

فما نورّتها الشموع

ولا دثرتها الاكاليل

غير نواح الثكالى ..

وحزن السيوف

تلوذ بأغمادها

وغير اصفرار السهوب ..

فلا همهمات الرياح

ولا رعشات المطر

هو الليل .. موت القناديل ..

بين انطفاء الرماد ..

وذل الصخر

يجرّ انكسار الصباح ..

فلول المساء

العبآت مزومة

يحاصرها القتل .. في الطرقات

الحراب .. الرصاص

خطى تتزاحم .. تنأى .. تدور !

وما بين ان تبتدي المسافات ..

تفقد أبعادها !

مرة ... مرتين

تنتحر الرياح

يعلن الحرس الملكي

سقوط الجذور

وقتل الفصون احتضار السنا !

مرة ... مرتين

يبترد الجمر

يهمد العشب !

ومن اين ؟ .. يسأل الجواب .. السؤال !

تهب الرياح ثالثة .

هو الومض لا ينطفئ

يرسم الحصار .. الدوائر .. مغلقة

مدناً .. تشرع الاكفّ

الرصاص .. الحراب !

هو الحقد .. والسحب الحمر

وجها لوجه .. هو العنف

يلوي به العنف

وكم طوّف المستريون

وكم أخرست ..

صيحة في العيون

وكم اطفأوا رياح اللهيب

هو العصر .. ان تبتدي العشية

من قبل ان تنتهي الصباح !

هو العشق .. والوجد .. والحريق الاخير

هو اللحظة التي تكون .. او لا تكون !

\*\*\*

لك المجد طهران

أنها البندقية الطريق

المدى .. والاكفّ ..

وكم أصحرت ليالك

غير رسيس الصدى !

والمصاييح شاحبة ..

يرسم الشارة .. النبوة في مقلته

فارسك الشيخ

يرتدي قميص الدم ..

السلاح . القضية !

يحترق الغاب !

ايها السيد الولي .. سلاماً

هي النار .. في مقلتيك

هي الكلمات الفداء

تزحف .. ترتجّ مسحورة ..

تزهر النار في الجليد !

توحدت ايها الشيخ

والسلاح القضية .. نسراً

وعدت مع الفجر .. والراية النار

والنجوم التي غربت .. أمس !

وغنيت « شيراز » احلامها ..

آه .. كم ليلة هفت اليك

مؤرقة .. تحمل النذور

فقد مستها الضرّ

وكم اثخنّها الجراح .. مسهدة

ايها السيد الولي !

ويغدو التساؤل .. والسلاح القضية

بين الطريق الى الشمس

والطريق المعاكس !

هل قلّتها مرة ؟!

قبل ان تهبّ الرياح الغربية

اني انتظرتك

بين اشتباك الجذور .. ومنحدر السيل

ان الفصون تورق ثانية ..

ولكنه انتظاري ..

يطول انتظاري .. وحدي

وقد يهجع السامرون !



البنوية باعتبارها آخر صيحة في عالم الفلسفة بدأت تطل براسها في العالم العربي بدراستين جادتين : الاولى هي كتاب « مشكلة البنية » من تأليف استاذ الفلسفة الراحل الدكتور زكريا ابراهيم . والكتاب الثاني الذي نتناوله بالنقد هو كتاب « نظرية البنائية في النقد الادبي » للدكتور صلاح فضل استاذ الادب المساعد بكلية البنات .

ومؤلف الكتاب يمتاز بالموضوعية وامانة العرض وسعة الاطلاع على مؤلفات اعلام هذا المذهب مثل المفكر الروسي جاكولسون والفرنسي بارت اكبر من طبق البنوية على النقد الادبي ، وفي شتراوس اعظم المتخصصين في دراسة علم الانسان او الانثروبولوجيا ، وفرديناند دي سوسور عالم اللغة السويسري . غير ان العرض الموضوعي ومحاولته تقديم هذا المذهب للقارئ العربي لأول مرة افقده الحس النقدي . وهو كتاب في النقد الادبي ، كما افقده ابراز امكانية ان يستفيد النقد العربي من هذا المذهب ان يكون عامل اعاقا لتقدمه ..

والبنوية في اساسها نظرة جديدة الى اللغة لمعرفة التكوين الداخلي لها بشكل مطلق بصرف النظر عن خصوصية كل لغة بالبحث عن نظام الرموز داخلها وبالبحث عن مجموعة العناصر الشكلية فيها . ثم اتسع نطاق الدراسة البنيوية ليشمل مجالات علم النفس والانثروبولوجيا وشتى مظاهر الثقافة . وفيلسوف البنوية يحاول في كل هذه المجالات ان يكتشف النظام الصوري في الظواهر باعادة بناء الواقع وصياغته وفق النموذج وهي تحاول بهذا اكتشاف الشيفرة السريّة الكامنة وراء النشاط الانساني باكتشاف البنية او المرتبة او الهيكل وتعني به دائما وجهة النظر الثابتة ومن ثم فهي تصور تجريدي من خلق الذهن وليست خاصية للشيء .

والنزعة الشكلية الصورية سمة واضحة في كل ما يقوله البنيويون ، وهي محاولة احياء لمذاهب ميتة ماتت سريعا لانها استبعدت الانسان من جهة ولانها استبعدت المنظور التاريخي من جهة اخرى ، ولانها فرضت قوالب فكرية جاهزة على الواقع لتكبيله من جهة ثالثة .. ان البنية محاولة يائسة لتجديد النزعة التحليلية التي تفتت الظاهرة فتفقد طاقتها المركبة .. وهي محاولة يائسة لتجديد نزعة اصحاب الوضعية المنطقية التي لا تعترف الا بجزئيات العالم الخارجي في حالة تفكك دون ترابط انساني ودون تنام تطوري نازعة فتيل التاريخ والخبرة البشرية .. وهي محاولة يائسة ليكنة الواقع والانسان وجعل الواقع والانسان ذرات صورية متفرقة على نحو المذهب الذري الذي نادى به

## حذار البنوية !...

مجاهد عبد المنعم مجاهد

## شركة خياط للكتب والنشر (ش م ل)

٩٢ - ٩٤ شارع بلس - ص.ب ٦٠٩١  
بيروت - لبنان - تلفون ٢٤٤٩٩٨

يسرها ان تقدم

### الموسوعتين الكبيرتين موسوعة الشعر العربي

الشعر العربي في شتى عصوره ومناطقه منذ  
العهد الجاهلي حتى عهد النهضة العربية الحديثة .

- ٢١٥ شاعرا من العصر الجاهلي
- ٩٠ شاعرا من العصر المخضرم
- ٢٤٥ شاعرا من العصر الأموي
- ٥٢٤ شاعرا من العصر العباسي
- ٢٧٠ شاعرا من العصر الأندلسي
- ٤٣٠ شاعرا من عصور الانحطاط
- ٢٩٢ شاعرا من عصر النهضة العربية
- شعراء عديدون من العصر الحديث

دراسات قيمة عن كل شاعر ، حياته ، بيئته ، شعره ،  
عرض مشوق لأفكار الشاعر وأغراضه ومقاصده .  
في ٣٢ مجلدا ضخما تضم الشعر العربي قديمه  
وحديثه ، كل مجلد يقع في ٦٥٠ صفحة من القطع  
المتوسط .

ديوان الشعر العربي كله بين يديك في مجموعة  
واحدة تصدر أجزاءها تباعا .

### موسوعة الفن العربي

... الفن والتزيين وهندسة الماضي المعمارية  
في ٢٠٠ لوحة أكثر من نصفها بالألوان ، تضمها ثلاثة  
مجلدات كبيرة ، أصدرتها مكتبة خياط للكتب  
والنشر في بيروت وباريس ، وهي أجمل هدية عن  
الفن الإسلامي ، من تصوير وتصميم « بريس دافين »  
الذي كان قد درس طوال أعوام مظاهر الفن العربي ،  
ليخرج هذه الموسوعة عن أجمل آثار العالم الإسلامي .  
تحفة رائعة تزين مكتبة بيتك أو مكتبك ،  
وتصور أدق ما توصل إليه الرسامون والمزخرفون  
والنقاشون المسلمون والعرب في العصور الماضية .

اطلب الموسوعتين من شركة خياط للكتب والنشر ،  
شارع بلس بيروت ، أو من فرعها في باريس :

Les Editions KHAYAT 25, Rue Berne  
75008 PARIS Tél : 293 - 68 - 33

برتراند راسل . والبنويون في كل هذا ليسوا إلا  
تخوفراطيين حرفيين في معرفة نماذج الرموز  
والإشارات داخل الظواهر .. لكنهم ينسون أن هذه  
الرموز والإشارات إبداعات ذات مدلول إنساني وأنها  
ليست مجرد فوائج جوفاء .

ومؤلف الكتاب الدكتور صلاح فضل قام بجهد  
كبير وعرض أمين : صيل لفكر البنيويين لكنه جهد في  
لا فضيه .. وفي الوقت نفسه أخلّ بالبناء المعماري  
لكتابه برغم أنه عن البنيوية .. فقد كتب مقدمة تاريخية  
طويلة عن البدايات الأولى لهذا المذهب في ٢٢٦ صفحة  
من عدد صفحات الكتاب البالغ ٣٨٨ صفحة ، وانتظرنا  
حتى ص ١٣٩ لكي نعر على أول تعريف واضح للبنيوية .

فاذا انتقلنا إلى صلب الكتاب فماذا نجد ؟ أنه  
دراسة عن البنائية في النقد الأدبي وكنا نتوقع أن يحدد  
لنا رساله الناقد الأخذ بهذا المذهب وكيفية عمله  
واختلاف دراساته عن غيره من أصحاب الاتجاهات  
النقدية الأخرى وتقديم نماذج تفصيلية إجنبيه وعربية  
منقودة على نحو بنيوي ، لكن المؤلف لم يخصص لكل  
هذا الجانب سوى ١٣ صفحة فقط وانتقل إلى الحديث  
عن لغة الشعر والقصة والأسلوب وكلها مسائل داخلية  
في علم الجمال . وحتى لو كانت جزءا من مهمة الناقد  
فإن مهمته ستستحيل إلى مجرد توصيف للنماذج  
لا تقييم للعمل الأدبي ، مما يخلّ بالظاهرة الأدبية  
باعتبارها ظاهرة انفعالية جمالية تقييمية . أن النقد  
البنائي يقتصر على النمذجة ويحول العمل الأدبي إلى  
قالب أجوف ، وكل مهمة المبدع أن يحشوه مما يسطح  
رساله المبدع . بل أن المؤلف عندما تحدث عن القصة  
عند البنيويين قال أنه يمكن وضع الهياكل الأساسية  
وتحديد عددها .. لكن ألا يترتب على هذا إلغاء الناقد  
ما دامت الهياكل قد حددت مسبقا ؟ أن المؤلف لم  
يوضح لنا كيف سيعرف البنيويون مسبقا أن ما في  
أيديهم إبداع أدبي .. ولم يوضح لنا النتائج المترتبة على  
هذا المذهب في وطننا العربي : تعميق النزعات الشكلية  
الصورية إبداعا ونقدا أكثر مما هي متعمقة .. بل أنه  
لم يخبرنا كيف سيرتضي الناقد لنفسه حتى لو كان من  
اتباع البنيوية أن يصبح تلميذا في فصل تحدد له هذه  
المدرسة جدولا للتحليل يبدأ من الفقرة في الكتاب إلى  
الفصل حتى يشمل الكتاب بأكمله ؟ أن البنيوية تذهب  
إلى أن الأدب لا باعث له ، وهي تسفر بهذا عن وجهها  
الحقيقي بمحاولة يائسة أخيرة لتجديد نظرية الأدب  
للأدب . مستغلة التقدم العلمي داخل شقشقة من  
المصطلحات اللغوية . أنها بنية بلا بناية لأنها لا تبني  
شيئا جديدا للإنسان ، الأمر الذي يلقي بتساؤل حول  
العنوان : السنا أمام فلسفة بنيوية لا فلسفة بنائية ؟!

مجاهد عبد المنعم مجاهد

مدينة القطم

## تقريظ للطبيعة

عبد الرحمن طه مازي

٤ - ها ان النار واشباك النار الخضر ينالون القلب ،  
ويضطربون لتلطيف الابدان بروح الحرية ، هيا .  
اني تكفيني روعي . كن قلبي او بعدي فالتينار  
يشقّ ويشق السابح للساحل « ريد مول »  
الاعضاء  
ويمضي ملتاعا بالقوة منفجرا بالفخر ، ويسعى  
قبل البهجة في الطرقات  
لا تهدأ يا قلبي من نشدان الحب ومن فضل  
الكلمات

د - جاءت ريح باردة فتلقناها ولدي بالانفاس الحرّة ،  
طاف بها الاطراف المهجورة في البدن الخالد ،  
والموجة دارت دورتها في سرّة هذا البحر  
راينا الليل يهرّج في الارض ، واديتنا آنشد  
للأحلام جسارتنا ، كان هواء وعراً وعبرنا  
بسلام ، والدرب سنين الاقدام التعبى  
نم فالشاعر اكرمنا حين رأنا وارانا الدربا .

٦ - هذا بيت الاشجار المكتوبة في الارض .  
نافذة تهتز مع البرق بلا ايدان .  
الاشجار تشجعنا دوما .  
الاشجار  
تتسلق هذا الافق  
قد ينساها الفلاح  
لكن الانهار  
تعرف دربا آخر للجذر  
قد يرتعد الفلاح من البرد او الخوف  
لكن العدوى  
لن تتمكن من هذي الاشجار .

بغداد

الى عبد اللطيف اللعبي

« كل شوق يسكن باللقاء لا يموت عليه »

محيي الدين بن عربي

\*\*\*

١ - في ظلّ الاشجار  
انقذ لي جسدا من نومي  
واثير الاوراق على الاشجار  
واحدّر آمالي من ياسي  
يا آمالي :  
اتي عندك ان كنت بعيداً عني او قربي  
فاذا بالاشجار  
تعانق كي تشري الظلّ وتنشده اغنى الحركات

٢ - يا ظلي المسنود عليّ  
يا انفاسي المستورة في قلبي  
يا ايامي الجوعانة للأحلام وللذكرى  
يا جاري لا تقلق -  
اني استند الآن الى الراية اكثر  
وهي تقدمني للايام طواعية او حتى رغي  
مالك ، قد ترتجف الكف ولكن الراية تحقق  
بعد الرجفة

اهلك ، فالراية تبقى  
النخل العالي والعشب الناعم او ثوبا هرما  
والصارية الفلاح  
او شعر الطفل ، وحنجرة الديك، وتهديد الاصباح

٣ - منذ الفجر راينا الاقمار على العشب ، تركناها  
تؤمن بالانظار  
منذ الفجر راينا الابواب المفتوحة توصلها الخطوات  
وراينا ريحا حائرة من اجل الراية  
وراينا الراية تقصدها الرايات

## برهان الخطيب

شاشة ذهنه شريطا ملونا عنها - يواصل التحليل - كان من الجائز ان ترد على ذهنه صور أخرى غير هذه ، ان يرى نفسه مثلا مرتديا حلة اغريقية يرفل فيها بين فيافي تلك الجنة المزعومة . فيتساءل : اتراه يميل اذن من حيث لا يدري الى معسكر الفلسطينيين ؟ يوجه سؤالاً لموسيه :

- اعتقد ان عمليات الفلسطينيين تشكل خطراً محسوساً يهدد الحياة هناك ؟

يرمقه موسيه بنظرة من تحت حاجبيه السوداوين الكثيفين :

- لو كان الامر هكذا ، اكنت تلغي سفرك ؟

ويرد فرنسوا عليه كما لو انه يحدث نفسه :

- ولكن عبور الشارع في اية مدينة ربما كان بعد ذاته مخاطرة . كما اني ارجب بتدقيق بعض معلومات اطروحتي عن تاريخ اديان هذه المنطقة .

- كان بإمكانك ان تفعل هذا في باريس .

- فعلاً .

وكرر فرنسوا هذه الكلمة في دخيلته ايضاً ، وربما كان ذلك للمرة العاشرة ، فكلما كان يزداد اقتراباً من محطته العلمية كان هاجسه باحتمال حدوث شيء خارق : كانفجار قنبلة مفاجيء ، او اشتباك باطلاق الرصاص ، يتفاقم في نفسه اكثر فأكثر . وقد قطع هذا الهاجس الآن الاعلان عن السماح بصعود المسافرين الى الباخرة .

على ظهر الباخرة التقى موسيه بفرنسوا ، سألته :

- اما زلت تخشى من العمليات الانتحارية ؟

فكر فرنسوا قبل الرد عليه : ها هو هاجس اليهودي يطفو على سطح وعيه والا ألم يجد غير هذا السؤال ليوجهه اليّ ؟ وأجاب :

- نحن الفرنسيين لا نخشى شيئاً سوى زوجائنا .

وانت ؟

البريق المعدني نفسه سطا على عيني موسيه وهو يشير الى جيبه :

- نحن لا نخشى على انفسنا شيئاً قدر خشيتنا

على هذا ..

برق خاطف ، دوي جبار ، و .. سكون ابدي ! امام هذه اللحظة المنتظرة يتعرف فرنسوا على نفسه ، يتصرى موسيه امامه . وما هو يحيى اخيراً هذا الزمن الثولي ، هاداً كمفرز ، طويلاً كسلم ممتد بين الارض والسماء . واذا ما انفجرت الحقيبة فلا بدايات ولا نهايات .

في « فاماغوستا » جلسا على رصيف الميناء بانتظار السماح للصعود الى الباخرة ، كلاهما يضع نظارة طبية امام عينيه : كلاهما يحمل حقيبة ظهرية . كلاهما يتوجه الى ارض واحدة . نظر أحدهما الى الآخر ، وبدأ فرنسوا الحديث بلغته :

- في روما لا تقف لك سيارة على الاطلاق . لم أوفر ليرة واحدة . وقد قالوا لي هناك : في العالم مدينتان لا تقف فيهما السيارات الخاصة لالتقاط أحد مجاناً : روما وتل ابيب ! بالنسبة للاخيرة الامر مفهوم ، فالتناس فيها يخشون الفدائيين الفلسطينيين كما يبدو . ولكن روما ، باختصار ، لا تعباً بأحد .

نظر الآخر اليه طويلاً ، ثم ضحك وقال بالانكليزية :

- اسمي موسيه ، ايوحي لك الاسم بشيء ؟ انهم لا يوقفون سياراتهم بسبب الفلسطينيين فقط بل لان ذلك يكلفهم قطرات لا موجب لها من البنزين كما يبدو .

- وأنا فرنسوا . الا تتحدث الفرنسية ؟

- كلا ، ولكنني افهمها .

- اقدر انك من هولندا اذن .

اشار موسيه مبتسماً الى جيبه والتمعت عيناه

السوداوان ببريق معدني :

- اصارحك القول ، وطني هنا .

وابتسم فرنسوا لأول مرة :

- ألا تعترف اذن يا ذا الانف المعقوف بأن لك

وطنين ؟!

- حدثني مرة جدتي ان من يدفن في ارض

الميعاد لا تتفسخ جثته ، فترابها دواء ، وانهرها حليب وعسل . ولكنني لا اصدق هذا كما ترى ..

نقيضاً لهذه « الجنة » - يحلل فرنسوا - ترد على

خاطره الآن عمليات الفلسطينيين الفدائية ، ويرى على

وكان يمسك جيبه بيده الآن . فرأى فرنسوا في رد موسيه خروجاً عن دائرة الصراحة والمزاح هذه المرة . ولكن متى كان فرنسوا يعبا ل أحد ، وما شأنه به ؟ . أم لعله سينفعه هناك كدليل أو لايجاد مكان مناسب للمبيت على الأقل ؟ واصله الحديث :

— ما الذي يدفعك اذن لعبور البحر ؟  
— أريد أن أرى أرض أنهار الحليب والعسل لعلني أستقر فيها .

في بار البخارة شرب فرنسوا قنينة ماء معدني . وموسيه علبـة بيرة ، ترويحاً للحر . سجل فرنسوا خلال ذلك في مفكرته — وهو يدخن — بعض الملاحظات التي استوفاهـا من محدثه موسيه عن طقوس ملته ، ولكنه وضع أمام بعضها علامات استفهام أو تعجب . الا انـه رغم تسليه بشرب الماء المعدني والتدخين والحديث عما يتصل من قريب أو بعيد بموضوع اطروحته كان هاجسه بامكانية وقوع حدث ما غير منتظر لما يزل يضرب صدغيه من الداخل . حتى بدا له انه انما يرحل لا ليحقق كشفاً آخر لاطروحته بل ليحقق كشفاً جديداً لذاته . من قبل ما كان ليخشى على نفسه شيئاً من خوض هذه التجربة . اما وهو يقترب من تلك البؤرة المحتدمة بالصراع فانه ليفكر ربما بالعزوف عن المضي نحوها . ولكن ما فات قد فات . لا ليس جينا ما يستشعره . الا انه لا يريد أن يلقى مصيراً مجانياً . بل يفضل الآن الاضطجاع على سريره في غرفته ، الى جانب كتبه واسطواناته .

ها هو هاجسه أخيراً ، ولعل مصيره اجمع ايضاً ، يتجسد في هذه الحقيبة الآن . امامها ، وفي هذه اللحظة بالذات ، يكشف ذاته بشكل كامل ، يصبح واضحاً لديه ، كالبرق الخاطف ، كالدوي الجبار ، اللذين قد يفتقان عنها هنا هذه اللحظة ، انه على استعداد للتضحية بكل ثروات الدنيا من أجل كتبه ، بالعالم كله من أجل اسطواناته .. وذاته ، فهو لا يرى شيئاً حقيقياً غير هذه الذات .. وهذه الحقيبة !

بعد التفتيش الدقيق في الميناء وضعا حقيبتيهما الظهريتين في دائرة الحفظ ، فتشتا هناك مرة أخرى . وخلال وقوفهما أمام شبالك الحجز للفنادق ادار فرنسوا عينيه في أرجاء المكان وفي وجوه الناس ، قيل له هناك انه سيلقى مدينة هي امتداد لاوروبا في الشرق ، ولكنه ها هو يتحقق من الامر أخيراً بنفسه ، وابتسم ، يخشى أن يكون رايه حصيلة انطباع عابر ، فلا هي تحمل شبهاً لها ولا هي احتفظت بخصوصية وجهها .. وانتبه الى موسيه يشير له أن يتبعه . هل يتبعه ؟ أخذ فرنسوا يتضايق من طريقته في الكلام ، فهو يكشف عن أسنانه كلها أثناء ذلك ، وينفخ خلالها كثيراً . عليهما الآن ان يستقلا باصاً عاماً سينقلهما الى نزلهما . وكان موسيه

— لا يدري فرنسوا لماذا — يضحك بمناسبة ودونها . وعندما صعدا الى الباص ولحا هذه الحقيبة — منزوية اسفل المقعد المقابل — انطقات ضحكته فظن فرنسوا ان الخوف استولى على صاحبه ، ولكنه لمح في عينيه في الحال ذلك البريق المعدني الخاطف الذي لاح من قبل مرتين فيهما . اذ رآه يشير الى جيبه خلال حديثه عن الوطن والحياء . تقدم موسيه بخفة قط وجلس في المكان الخالي محاذياً الحقيبة . ساجدا فرنسوا الى جواره . فحلت هذه اللحظة — الزمن اللولبي : الحاد كمخز : الطويل كسلم ممتد بين الارض والسماء . — هذه الحقيبة لا صاحب لها . اتفهم ما قد يعنيه هذا ؟ !

يرد موسيه :

— ولكن ، اتظن حقاً انها تضم قنبلة ؟ !  
— بالطبع . هذا جائز جداً . الواجب ان تعلن عنها ..  
— بل مستحيل . انها حقيبة . الا ترى ؟ هذا الاسلوب العنفي أصبح من مخلفات الماضي . لا أحد يلجأ اليه الآن . احقاً تجهل هذا ؟  
— ولماذا المخاطرة ؟ وما الذي تنوي ان تفعل بها اذن ؟ !

— انني أحب العدل وهذا يقتضي المناصفة . سناخذها وننزل بها بعد موقفين كي لا نشير شبهة و .. فيفتي فيفتي .. ما رايك ؟  
— كلا ، يجب الاعلان عنها في الحال . قد تنفجر هذه اللحظة ..

— لا تكن غيباً . ان أذن تسمعان همس الشياطين . لو كان فيها ما تظن لصدرت تكتكة منها .  
يكشف فرنسوا في هذه اللحظة بقرف ذات صاحبه ايضاً . انه نقيضه تماماً ، مستعد للتضحية حتى بحياته مسن أجل كسب متخيل ، فهو لا يرى شيئاً حقيقياً آخر غير هذا ، لا يرى مطلقاً ..

فهل يتحتم عليه الآن ان يصرخ أمام الملا معلناً عن الخطر المهدد في هذه الحقيبة ، ام ينتزعها عنوة من هذا الجلف ويقذف بها خارج الباص الذي تحول في عينيه فجأة الى علبـة حديدية ؟ لا يعني التردد هذه المرة سوى الهلاك . يستعيد ذهنه ثانية رغماً عنه ، وفي جزء من هذه اللحظة ، صوراً من ذلك الشريط الملون . ويتوقف الباص أخيراً ..

ينهض فرنسوا دون التفات ل أحد ، قرر اختياراً ثالثاً ، الاكتفاء بمغادرة الباص .

تواصل العلبـة الحديدية سيرها بعد ذلك ، موشكة على الانفجار في كل لحظة !

موسكو

# غرائب

## فوزي السعد

### ١ - ضفدعة ...

أخذت بقعة يابسه  
جانب النهر  
وانتفخت ملء خيشومها  
ولوت ساقها للوراء قليلا  
..... ونطت  
فمرّ الهواء ثقيلًا  
ومرّ الزمان الثقيل  
الجفاف ...

تغيرت الصورة البائسة  
فاذا الجرف يزهر بالحشرات  
واذا النهر ياكل  
ياكل  
في التربة اليابسه

### ٢ - افصى ...

سحبت ذيلها المسند  
ودارت عليه كما الحلزون  
وتم استطالت عمودية الراس  
جبل بانسوطه يتحرك بين الحشائش  
يسبح في الماء .. يصعد أعلى الشجر  
يستشير .. ويفري العصافير  
جبل .. اذا جاع  
تهوي الفرائس  
من كل ناحية  
فيشد الرقاب  
يشق الثقوب  
ويخفي الاثر .

### ٣ - شرنقة ...

فتحت عينها  
وجدت نفسها  
تتعلق في ورقه  
تتارجح ...  
يا للوقاحة .. عارية انت  
تحت عيون العصافير  
تخجل  
تسحب خيطا  
تدور مغازلها الناعمات  
وخيطا  
فخيطا  
تكون السجون  
وتكتمل الشرنقة .

### ٤ - ملكة ...

تخرج من غرفتها  
تشحن شيئاً في فمها ... وتطير  
تطير ذكور النحل  
وراء الملكة  
من يلحفها ؟  
من يوقفها ؟  
من ... ؟  
لكن الملكة  
هازلة ... ضاحكة  
تعرف من فاز بها  
من قدس ابرتها  
وتلقى البركة

### ٥ - زهرة ...

صحت الآن من نومها  
نظفت وجهها .. مشطت شعرها  
واستدارت الى جهة الشرق  
وانتظرت  
مرّ وقت من المطر المتزايد  
والثلج .. والانتظار ..  
ومرّ نهار  
وهي مصلوبة جهة الشرق  
- هل غيروا موقع الارض ؟  
قالت بخوف  
بكت .. وادارت  
وجهها المشرقي  
ولكنه ما استدار .

### ٦ - نملة ...

صعدت فوقها  
هبطت تحتها

- كيف ادخلك الحفرة الآن ؟  
... وانزلت حبة القمح للنهر ،  
ثانية ،  
سحبته الى الحفرة  
النملة المنهكة  
فاذا الارض مبتلة ،  
والجوانب مظلمة ،  
واذا النملة الآن  
تدخل في ... سمكه .

### ٧ - قطعة ...

تاخذ وضع المدفع في جلستها  
وتصوب عينيهما الجائعتين  
على قطعة لحم فوق الرف ..  
وتحلم :  
بالسفن المحشوة  
بالاسماك - الاطيار  
الفئران  
لكن فراصة البحر :  
قراصنة البيت  
يحيطون بكل مكان  
تفضب .. تسحب مخلبها  
ويثور المدفع .  
حين صحت :  
لم تجد القطعة فوق الرف  
وجدت مكنسة  
تهبط فوق الراس  
وثمة قرصان .

### ٨ - بلبل ..

وضعود لوحده في قفص  
وابتهجوا لصفيره كل صباح  
ومساء  
صوت عذب ينهمر الآن  
... بكاء  
كان يكلم انشاه بهمس العشيق  
وغمزه ،  
والآن فقد عرفوا  
كيف الوحدة تنحت  
حنجرة العاشق  
واللوعة تطلق  
احلى الاصدااء .

البصرة - العراق



# قراءات في نماذج القصة السورية النسائية

## الادلبي - خوري - بريك

### وليد اخلاصي

تحقق في كتاباتها تماسكا فنيا بدا واضحا في معظم قصصها وحكاياها التي صنعتها خلال فترة تزيد عن الثلاثين عاما ، شأنها في ذلك شأن الراوية يجتمع من حولها الآخرون فتقرر آنذاك ان تمتعهم بحكاية تصل الى هدف تعليمي او تنبش حقيقة تاريخية او اجتماعية تسعى الى التواصل مع الحاضر . وفي معظم أعمال الكاتبة الفة الادلبي سنجد تمسكا بالبيئة المحلية او بالرؤية المحلية للأحداث والشخصيات التي تختارها الكاتبة لأعمالها الأدبية والتي طالما تارجحت ما بين القصة والحكاية والرواية ( بمعنى كان ما كان .. ) .

في « المنوليا في دمشق » التي لم تشر الكاتبة الى جنسها الادبي ، سنجد ان هذا العمل هو اقرب ما يكون الى القصة - الحكاية ، ولولا ان الاحداث المروية قد جاءت على لسان الكاتبة كحدث واقعي ، لكانت اقرب ما تكون الى شروع في كتابة عمل روائي طويل ، فهي تحمل من زخم الاحداث وازدحام الوقائع ما يؤهلها لان تصبح سجلا فنيا حافلا .

« المنوليا في دمشق » من كتاب ( المنوليا في دمشق واحاديث أخرى ، مطابع ابن زيدون ، دمشق ، ١٩٦٤ ، الصفحة ٩ - ٤٣ ) هي قصة امرأة وسجل لمرحلة وتاريخ لحب عجيب ، وهي قبل كل ذلك حكاية مشوقة تثير في النفس مشاعر فياضة لها علاقة بالحنين الى تاريخ انسان يستحق بطولة عمل فني ، وسنجد ان الفة الادلبي منذ البداية تعتمد الى لعبتين فنيتين ماهرتين تضعان هذه القصة - الحكاية في اطار مقنع :

اولا - الحيداد في السرد ، مما يشكل القناعة لدى القارئ بان ما يجري من احداث هو الحقيقة الكاملة التي لم تتدخل الكاتبة في اختراعها او تعديها . تبتدي القصة بـ ( سيداتي سادتي : لا شك ان هذا العنوان قد اتاكم غريبا بعض الشيء ) ثم يبرق التشويق فتقول ( ولكن

في الادب النسوي كما في أدب الرجال ، قامت الفصة السورية بالدخول في عالم الحياة الاجتماعية بجرأة تحولت بعد ذلك الى خبرة . واذا كنا نجد في نماذج الكاتبات علامات تدل على الذاتية والانطلاق احيانا في عوالم الفردية بجرأة العاطفة فان مثل هذه النماذج نجدها عند الكتاب انفسهم . ولم تنفصل في اي حال هموم الفرد عن الهموم الاجتماعية التي تشعبت فباتت سمة اساسية من سمات فن القصة السورية الحديثة .

اسماء عديدة ساهمت في بناء الصرح القصصي السوري ، ومنذ الاربعينيات وحتى يومنا هذا ، دخلت عالم القصة اسماء وخرجت اسماء ، الا ان هذه القراءات ستتناول نماذج من اعمال القاصات العشر التالية اسمائهم :

وداد سكاكيني - الفة الادلبي - سلمى الحفار الكزبري - كوليت خوري - قمر كيلاني - غادة السمان - نادية خوست - ملاحه الخاني - ضياء قصبجي - سميرة بريك . وسيكون منهج الدراسة بعيدا عن التقويم النقدي ، قريبا من القاء الضوء على أبرز أعمال الكاتبات ، مما يشكل في نهاية المطاف صورة للحياة الفردية والجماعية . ان عملا كهذا قد يؤدي الى اعادة القراءة في النموذج المختار ، الا انه في غايته قد يؤدي الى استطلاع الحياة الفكرية والاجتماعية السائدة في عصرنا هذا .

### الفة الادلبي في قصة « المنوليا في دمشق »

يبدو ان الكاتبة السيدة الفة الادلبي تحاول ان تنكيء على الادب لتحقيق افكار ومثل اجتماعية وخلقية ووطنية آمنت بها او انها نبعت من حياتها الخاصة او العامة . الفة الادلبي ، لا يعينها خلق وحدة فنية او اضافة تكتيكية من خلال القصص التي تكتبها ، بقدر ما تهدف الى الامساك بالقضية التي تسعى الى تصويرها بواقعية يلهمها القارئ او صاحب الاختصاص على حد سواء . ورغم كل ذلك ، فقد استطاعت ان

الغرب منه كنا سترون هو ان علاقته ضئيلة جدا بالقصة التي سارويها لكم الان ) . ثم يأخذ الحيات شكل التوثيق في قولها ( يتناول حديثي اليوم سيرة امرأة من الغرب ، عاشت في بلادنا واحبتها ، وانسجمت مع عاداتنا وتقاليدنا ومارستها جميعا ، وكان ذلك منذ زمن ليس بالبعيد جدا ) .

ثانيا - التركيب المنطقي ، مما يجعل علاقة الكاتبة بالحكاية امرا مقبولا بل ويستحق البحث والتنويه به ( كنت في فجر صباي مولعة بزهرة المنوليا ، وكانت هذه الزهرة نادرة الوجود في مدينة دمشق . وكنت اتلقى في كل موسم من مواسم تفتحها بضع زهرات يانعات تهدبها الي - نسبية لي ، في حديقة دارها شجرة منوليا ضخمة عديدة ، وعندما تستبطئ الرواية تلك الزهرات ذات موسم تقترح على اهلها ان يقوموا بزيارة لنسبتها ، فتكون الزيارة الى الدار التي ستكون مسرحا رئيسا لاحداث القصة ( كانت الدار التي قصدناها في حي مسجد الاقصاب دارا قديمة قد اتى الخراب على بعض جوانبها ، وبالرغم من ذلك ما تزال محتفظة بشيء من عزها القديم ) . وتسال الراوية نسبتهما ( عن الدار ومن بناها ؟ وعن شجرة المنوليا ومن غرسها في هذه الحديقة ؟ وعن القاعة الرائعة المثلثة الاضلاع ومن احكم هندستها ؟ ) فتكون الاجابة التي ستصبح مفتاحا للدخول في صلب الاحداث (جدها كان قد اشترى هذه الدار من ورثة امرأة اجنبية تلقب بالسنيرة ) .

اذن ، فنحن امام سيرة شبه شخصية لامرأة ( رائعة الجمال ، عميقة الثقافة ، ذات شخصية قوية جذابة : كما كانت مفامرة فذة ) ، المرأة او السنيرة هي : جين دكبي . فمن هي هذه السيدة العجائبية التي يندر ان نرى مثالا في حياتنا الحاضرة ؟

انها قصة امرأة اخذت اسما عديدة ، وسنجد انها ايضا تحمل اكثر من شخصية واحدة : فمن هي جين دكبي ؟

هي اولاً ( الليدي النبرة ) زوجة وزير العدل في العهد الفيكتوري ( والذي اصبح فيما بعد ، حاكم الهند ) . وهي كذلك ( البارونة فينجين ) زوجة البافاري الجميل البارون فينجين . وهي بعد ذلك ( الكونتيسة نيوتوكي ) زوجة الامير اليوناني الكونت نيوتوكي . وهي خلية الملك لودفيك الاول ملك بافاريا . وهي صاحبة ندوة ادبية شهيرة في باريز ، ومن اصدقائها ورواد ندوتها شخصيات لامعة كفكتور هوجو والفرد دوموس وجورج صاند وشوبان وغوته واخيرا بلزاك ( اكثر من صداقة واعجاب ) ، وهي كذلك في نهاية المطاف ( حرمة الشيخ عبدالمجول الميراب ) . فمن هو ذلك الشيخ الذي تفوق على الملوك والامراء والوزراء في اكتساب قلب امرأة نادرة

كجين دكبي التي تملك قلبها الى الابد ؟ . انه كما تصفه الكاتبة ( الرجل الوحيد الذي احبته حبا امينا صادقا من بين كل من عرفتهم من الرجال ، واخلصت له الاخلاص كله مدة ثلاثين عاما ) .

جين دكبي الغربية تقترب بعد المتجول الميراب الشرقي ، فهل هدفت الكاتبة الى تصوير العلاقات القائمة بين حضارتين متباينتين ؟ ان مجريات الحكاية تشير الى لقاء حقيقي بين حضارتين ( فقد استطاع ذلك الرجل العربي الاصيل ، البدوي الصحراوي ان يروض تلك المرأة الشמוש ، ويجعل منها زوجة مطيعة وفيه كأحسن ما تكون الزوجة الشرقية في ذلك العصر طاعة واستكانة ) . فهل تعتبر هذه الحكاية نموذجا عن لقاء الحضارات وتفاعلها وانتصار نقاء واحدة على تعقيدات الاخرى ، ام انها نموذج فردي لا يمثل سوى نفسه ؟ ان الكاتبة توضح هذه النقطة بما يلي ( ونشأت جين في عصر بدا فيه الانكليز يخرجون عن عزلتهم ، ويتطلعون الى خارج جزيرتهم ، لا سيما الى الشرق ، فكان الحديث عن المشرق ، وعن جوه الصافي ، وماذنه السامقة - . لا سيما بعد ان ظهرت اشعار بايرون ولامارتين عن الشرق وغزت كل بيت مثقف في انكلترا . كما ظهرت ايضا لوحات دولاكروا عن الشرق ، واحتلت مكانتها اللاتقة بها ، واصبحت شخصية الامير عبدالقادر الجزائري الجذابة ، بلحيته السوداء الداكنة ، والبسته الشرقية المهيبة ، وبطولته الرائعة ، حديث الصالونات الراقية في أوروبا ، تعطي نموذجا رومانظيقيا عن رجال الشرق ) . فهل وقعت بطله هذه القصة في دوامة ذلك الاعجاب الغربي بالشرق ام انها استجابت الى توق روحها المعذبة والمتقلبة الى حياة جديدة فيها من البراءة قدر ما فيها من حب عظيم واسع كالصحراء ؟ . هذا ما توضحه القصة في سياق الحدث التاريخي ( تبدأ حياة جين دكبي في نورفوك في انكلترا ، وتنتهي في حي مسجد الاقصاب في دمشق ، وكانت تنتمي الى أسرة اشتهر افرادها بحب الفامرات ) ، وكانت جين تقول ( ان روح قريبها الشاعر قد تقمصت بها ، واورثتها حب البلاد السورية ) .

اية رحلة طويلة : شائقة ، شائكة قامت بها هذه المرأة ! فمن عائلة بحرية الى عائلة صحراوية ، تلك كانت البداية والنهاية . خمسة واربعون عاما استغرقت الرحلة من لحظة المجيء الى الحياة وحتى لحظة التعلق برجل الصحراء ، ويبدو ان بلزاك استوحى من شخصيتها قصة « زهرة الوادي » فكانت انايلا هي جين دكبي ( وكأن بلزاك ببصيرته النفاذة استطاع ان ينفذ الى صميم هذه المرأة الغربية فيصورها على حقيقتها . وقد تنبأ لها بمصير تحقق بعد عشرين سنة . كان يلقبها بعصفورة الصحراء - . . . وكثيرا ما كان يقول لها : كأنك يا صديقتي تنتمين الى الشرق ) .

مؤامرات القصور ، وحقد النساء على جين دكبي، والحياة المعقدة المغلفة بالكذب : كلها دفعت المرأة الى الهرب ، أو انها ردتها الى الاصل ( وحزمت امتعتها وجاءت الى سورية ) ( و كانت جين اذاك في اوج نضجها ذات ثقافة عميقة جدا - ... كان البريد يحمل اليها اخر النتاج الفكري ، والادبي ، والفني الذي يصدر عن اوربا جميعها ، فتكبد على مطالعته بنهم عجيب ، وتتابع تطوره ، وتنغم وقائعه . وكانت تجيد ثمانى لغات قراءة وكتابة اضافت اليها فيما بعد اللغة العربية ) . وكانت تعزف على البيانو وهوايتها المفضلة النحت ( وتعتبر جين اول من نقب عن الآثار اليونانية تنقيباً فنياً علمياً ، قبل ان يكتشفها عالم الماني ) و ( عندما وصلت هذه المرأة الغربية الاطوار الى سورية كانت في حالة من اليأس لم يسبق لها ان عانتها من قبل . وراحت تعترف لنفسها بان الحياة التي عاشتها كانت حياة فاشلة على الرغم من بهرجتها وكثرة احداثها ) و ( تسوق لها المصادفة - عبد المتجول المسراب - الذي ارتبط مصيره بمصيرها فيما بعد ثلاثين عاماً كاملة ) .

اصبح الان عبد المتجول المسراب دليلاً لجين دكبي، فمن هو هذا الرجل الذي سحر لب المرأة التي عرفت اشهر الرجال واحبها رجال كانوا في اسمى مراكز القوة والجاه؟ يقول الامير عبدالقادر الجزائري ( ان انقى لغة عربية سمعتها في حياتي ، كانت لغة عبد المتجول المسراب ) ، وتكتب عنه زوجة القنصل الانكليزي في سورية ( كان عبد المتجول ذا شخصية قوية جذابة ، كما كان يفرض احترامه على كل مجتمع مهما كان لونه ، وقد اعجب به جميع الاجانب الذين تعرفوا عليه ووجدوا عذراً لزوجته جين على حبه وتقديره ) . وعبد المتجول ( هو الولد الثاني من تسعة اولاد لشيوخ قبيلة المسراب التي هي فرع من قبيلة العنزلة التي كانت تخيم دائماً حول تدمر ) وقد اعده والده ليكون دليلاً للسياح وعلماء الآثار ( ويرسل شيخ المساربة ابنه عبد المتجول ليقم في المدن ويدرس اللغة الفرنسية ، والتركية ، وتاريخ سورية مفصلاً وبخاصة تاريخ الآثار ) وكان ( جميل الطلعة ، ذكي الفؤاد ، سريع البديهة ، حاضر النكتة ، يتصف بكل ما يتصف به العربي من كرم ، ونبل ، وشجاعة ، وفصاحة ) .

اهو الخلاص لروحها المعذبة وجدته في شخص المسراب ، ام انه مجرد لقاء طبيعي بين رجل وامرأة ؟ المرأة وجدت في الرجل مثلها الاعلى ، فارتمت عند اقدام تاريخه وسلوكه وجغرافيته التي يحياها في الصحراء ( فتشعر جين انها تعيش في اسطورة ، او انها في غير الدنيا التي الفتها ، وكما تمنى ان تظل في هذا الجو الساحر مدى عمرها . انها الآن في صميم الشرق حقاً ) . ويهاجم ركب جين في البداية بعض القبائل

البدوية : فيدافع عبد المتجول عن المرأة ببطولة خارقة منتصراً على الغزاة رغم قلة عدد رجاله ( وشعرت ان هذا العربي الاسمر يجب ان يكون لها الملاذ الاخير . لا شك انه نمط فريد بين الرجال الذين عرفتهم ، وفيه وجدت جميع الصفات التي ترغبها في الرجل ، والتي كانت تتحرى عنها ، ودائماً كانت تبوء بالفشل ) . اما هو فقد عرف فيها امرأة لم يعرف لها مثيلاً من قبل ( عجباً لهذه المرأة الفريدة ! مرة تذوب رقة وحناناً ، ومرة تبرز الرجال جرأة واقداماً ، فارسة لا يشق لها غبار - ... ما اروعها زوجة لبدوي يسكن الصحراء ) .

كتبت جين في مذكراتها اذ يختلس منها القليلة الاولى ( اولا مرآتي ، ولولا ذاكرتي لحسبتي في الخامسة عشرة من عمري ) . وتشتد عليه ان يطلق زوجته فيرضى عبد المتجول على ان تقوم جين بكل ما تقوم به البدوية نحو زوجها من خدمة وطاعة . وفي كل بعهد . ويبدأ حبهما العظيم الذي ملك من السرية قدر ما ملك من الوضوح . شأن الصحراء نفسها . ويخلق الحب من جين امرأة جديدة ( تحلب النوق . وتوقد النار . وتكنس بيت الشعر ، وتفصل رجلي سيدها العربي . وتزبد على نساء البدو بان تتمنطق سلاحيها : وتركب جوادها وتخرج مع رجال القبيلة لغزو القبائل المجاورة - ... واحبها افراد القبيلة حباً صادقاً . واطلقوا عليها لقب - ام اللين - لان بشرتها كانت ناصعة البياض كاللبن تماماً ) .

حب استمر حتى ايام الشيخوخة ( وبعد مضي خمس عشرة سنة على مقامها في الصحراء استطلعت ان تقنع زوجها عبد المتجول ليمسح لها ببناء دار في دمشق ) وتكون هي الدار التي حدثتنا عنها الراوية في مطلع الحكاية . وباتت الدار من اشهر البيوت في دمشق ( وعندما نشبت الفتنة بين المسلمين والمسيحيين عام ١٨٦٠ جاءت قبيلة المسراب وعسكرت في حي مسجد الاقصاء حول دار جين لتحمي ام اللين من كل سوء . وكانت دارها ، ودار الامير عبدالقادر الجزائري ملاذ الخائفين . ) .

وكانت العلاقة بين الزوجين مثلاً يدل على نضج نفسي واجتماعي ، فمثلاً كانت جين في ذلك العصر تكثر من زيارة الكنائس ورجال الدين ، اما عبد المتجول فكان يقول ( وما لي انا . ان شريعتنا الاسلامية تبيح للزوجة حق ممارسة شعائرها الدينية كما يحلو لها ) . واذ تعطي جين من مالها للكنائس والاديرة والفقراء والمساكين ، يقول عبد المتجول ( مالي انا وشؤونك الخاصة . انت حرة بما تملكين ، ولك الحق ان تصرفيه على اي وجه شئت ، ان شريعتنا الاسلامية تبيح للمرأة حق التصرف بمالها كما تشاء وتحب ) . واذ يدهم الفقر قبيلة

او المكان الذي يجمع الحبيب بالحبيب احيانا ، او البقعة التي قد يعلن فيها عن نهاية حب ما . انها اكثر الرومانسيين من الكتاب مرونة في الاستحسان - لحرمة السرير . وانها ايضا تحس بحدود الشهادة في عالم متحول متغير يملك من عنصر المفاجأة اكثر مما يملك من عوامل الثبات . وهي كذلك صامدة في رجة التحولات لانها تملك الامل ولو كان خرافيا ، وتلك ميزة تحسد عليها كاتسانة اولا وكاتبة فنانة ايضا .

في قصتها ( لؤلؤة ) المنشورة في العدد الخاص المكرس للقصة السورية القصيرة ( مجلة الموقف الادبي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٧ ، العدد ٧٣ - ٧٥ ، الصفحة ٩٢ - ١٠٠ ) ، تذكى الكاتبة حماسة القارئ منذ السطور الاولى ، فهي ترمي بشباك الحدث من خلال دقات اجراس الكنيسة ( اليوم عرس سامي . فقد اعتذرت عن حضور العرس ) ، وكان سامي قد جاءها متلعثما كعادته يقول لها ( اخترت هذه الفتاة . . لانها . . لانها تحبك . اعني تحفظ اشعارك ) .

ومن خلال السطور القليلة الاولى التي تشكل مدخل القصة ، يتضح لنا ان شيئا ما كان قد حدث بين راوية القصة والرجل الذي يدعى سامي ، وان تلك العلاقة لها جذورها . وستتضح بواحد تلك الجذور عندما ( تمنى او تحضر عرس سامي . هي عادة لا تحب حفلات الاعراس . لكن فرح سامي يعني لها امرا هاما ، وهو ان العالم ما زال في خير وكانت تحسب العالم قد خرب ) ، وسرعان ما يأتي تفسيرها الخاص لسبب الاحساس بالخراب فتقول معلقة ( قبل شهر كانت تتساءل كيف مات الانسان في مدينتها ، ولماذا غدت هذه البقعة من الارض بؤرة حقد ودس ورشوة ، بل كيف غدا الناس ارحص بضاعة تجارية بل البضاعة الوحيدة الرائجة في بلاد تتقهقر فيها التجارة ) والكاتبة هنا تتحسر على تقهقر التجارة في الوقت الذي تتحدث فيه بعد قليل عن سامي بلهجة اخرى ( قصة سامي معها احلى من اية قصيدة تكتبها . لكنها قصيدة لا تكتب . فاللقطات الانسانية تفيض بها العين فقط ) .

والاحداث بعد ذلك تبرز لنا من خلال حديثين هامين ، الاول كان قد تم منذ شهر ، والاخر يأتي من اعماق الذكريات القديمة . في البداية ( تذكر تماما يوم جاء اليها منذ شهر . كانت جدها العجوز قد اخبرتها ان شابا جاء عدة مرات يسأل عنها وانه يدعى سامي . ولم تكثرث للامر ) ، وبطلة القصة تمزق عدم اكرائتها للامر بعامة الى التفسيرات السياسية والى انها ( كانت تحس بان مقابلة اي واحد من الذين يسألون عنها سيعمق شعورها بالغربة . فقد كان الفضول البارد يدفع الوافدين الى التعرف بابنة المدينة التي قطعت من السماء

المسراب ) حتى اضطر بعض رجالها ان يبيعوا سلاحهم ليشتروا بثمنه مؤونة الشتاء ) يأبى عبد المتجول ان تقوم زوجته جين بالمساعدة ( وبعد جهد رضي عبد المتجول ان تشتري زوجها السلاح فقط وتهديه الى الذين باعوا سلاحهم ) . وكانت جين ابدا تقوم بالمقارنة بين نبل البدوي ( وبين خساسة ازواجها السابقين الذين كانوا لا يتورعون ابدا عن الاستيلاء على اموالها ) .

وتأتي النهاية . . في العام ١٨٨١ ينتشر وباء الكوليرا في دمشق فيأبى عبد المتجول الفرار ( واضطرت جين ان تبقى الى جانبه فاصيبت بالوباء الفتاك وتوفيت عن اربع وسبعين سنة ، ودفنت في المقبرة البروستانتية في دمشق ) . ويقف عبد المتجول مع حصان زوجته المفضل ( ينتظران عند القبر ليودعا الراحلة العزيزة ) . وتطوى صفحة حب عظيم ، وتودع الكاتبة بطلتها ( كانت ناصعة البياض كهذه الزهرة تماما ، عنيفة في عواطفها وتصرفاتها كعنف هذه الزهرة في اريجها ، انسجمت مع جوتنا كما انسجمت معه زهرة المتوليا التي غرستها بيدها في ارض دمشق ) .

ان الحدث التاريخي الذي اصبح وثيقة فنية بين يدي الفة الادبي ، تارجح ما بين الفنية الخالصة والتوثيق ، فحقق للامانة التاريخية اكثر مما حقق لفن القصة القصيرة ، لكنه حافظ على التشويق الذي ما زالت القصة بحاجة اليه اليوم اكثر من اي وقت مضى .

### كوليت خوري في قصة « لؤلؤة »

حديث كوليت خوري عن لؤلؤة ما ، لا يختلف في كثير من الاحوال عن حديثها عن دمنة في عين محب او شهقة في قلب عاشق . وكوليت خوري شاعرة تستخدم النشر في اعمالها القصصية والروائية ، من اجل تعميق رؤية الشعر الوجدانية التي تربط وجوديا بحياتها الشخصية واعمالها الادبية . وهذه الرؤية الشعرية الرومانسية تعطي الكاتبة بعدا خاصا بها تعيش من خلاله بين قطبي الانوثة والابداع . الانوثة عند كوليت هي الحياة ، والابداع هو ما يمكن للانثى ان تعطيه من معنى للحياة ، من وجهة نظرها على اقل تقدير .

كوليت خوري تعيش اولا ، ثم تكتب . انها انسانة ذات ابعاد وجدانية واضحة وعميقة وتمارس الكتابة ضمن طقوس حياتها . انها باختصار تريد ان تعرف الحياة وتمارسها بنهم المحب للحياة ، ثم لتخرج من كل حدث تمر به او يمر بها بعمل ادبي يكرس حياتها من جديد ، وتلك هي دائرة كوليت خوري باختصار .

وكوليت خوري كاتبة مدبنة ، واذا ما توخينا الدقة قلنا بانها كاتبة موقع ما في المدينة ، هو البيت احيانا ،

الصفافية نجوما لتزرعها اشعارا في كل حي وكل منعطف ) . فهل كان سامي من اهل الفضول اولئك ! انه يسمى انه من اصدقاء الطفولة ، فيشتمل الحنين عند البطلة الى الطفولة ( معاذ ) مدرس منها سوى صور غبشة تركض وراء غيوم الاحداث . فمن هو هذا الوجه الذي يطل من وراء الغيوم حاملا معه نفحات الماضي .

آه من الماضي ، انه وقود الحياة عند البطلة ، وتستثار الذاكرة من خلال ملاحظات صميمة ( يتلثم في النطق ؟ ايام الطفولة ؟ وتابعت لنفسها بصوت مرتفع : واسمه سامي ؟ ) ، ويتسلسل شريط الذكريات الى الوراء . في النادي الرياضي كانت الصورة واضحة ، فالفتيات الصغيرات يلعبن كرة السلة ، وسامي ( الصبي المسكين الذي كان ينزوي دائما ) وسامي ( صاحب الوجه الشنع والعينين الفائرتين والابتسامة المشدودة ) . وها هي الذكريات تقود الان الى الحنين . وتستقبله : رن الجرس ( ولكنها فكرت في ان الطارق سامي . وسامي ليس غريبا . فهي تعرفه منذ كانا طفلين ) . لقد بدلت الايام الناس وكانوا هم الماضي نفسه ، وفتحت الباب لتصاب بالدهشة ( وجدت نفسها امام شاب يرتدي بدلة انيقة كحلية اللون والابتسامة تورق على قسماط وجهه ) ، وهي تعرفه من خلال تلثمه في الكلام لانها تميز الماضي بكل تفاصيله . لقد مرت على لقاءات الطفولة ثلاث عشرة سنة ، وتغير سامي وتغيرت هي ، لكن الماضي ما زال يعيش .

انها لا تشارك في الاعراس عادة لموقف اجتماعي كانت قد اتخذته من قبل ، لكنها في حالة سامي تمت لو فعلت اكراما للماضي ولسامي ( ذلك الطفل الفقير الذي عاد اليها بعد ثلاثة عشر عاما ليبرهن لها ان العالم ما زال في خير ) . لقد خرج سامي من عالم الطفولة ليدخل في عالم النجاح ( غدت املك بيتا جميلا في بيروت . وفي السعودية انا املك دكانا يعجبك ) واذا تتساءل هي ( دكان مجوهرات ؟ ) يجيب مصدقا على انه يعمل في تجارة اللؤلؤ والذهب .

انه لم ينسها ابدا رغم التباعد ( تابعت اخبارك . . في الماضي كنت اقرا كل ما تكتبين . . وما يكتب عنك . . ثم منذ سنوات . . اعني منذ التغييرات السياسية . . لم تكتبي . . اعني . . لم ينشروا لك ) ، ويعترف لها ايضا بأنه طالما راقبها من بعد كلما زار دمشق ( فأتاملك وأنا متوار عن انظارك ) لماذا ؟ لانه يريد ان ينجح في عمله ليكون لائقا بعد ان حمل خجل الفقر سنين طويلة ( اهلي كانوا فقراء . . كما تعرفين . . وقرروا ان يخرجوني من المدرسة . قالوا انني لا اصلح للدراسة . . وانني غبي ) ويتابع تصوير ايام البؤس ( وضعوني امام حلين . . . اما ان اعمل واساعدكم . . . واما ان اترك البيت . . . في ذلك الزمن . . . اعني ذلك الوقت . . . شعرت

بنفسي وحيدا في الدنيا . . . ليس لي احد . . . وجئت انت . . . هل تذكرين . . . وحده ساعدتني ) . وتفاجأ هي . وتجه في نبش الماضي فتذكر ( سأحاول ان آتيك بالمبلغ . . فلا تخبر احدا . . وسأساعدك في دراسة اللغة الاجنبية . اذهب وسجل نفسك في المدرسة ) .

وها هي الايام تمضي ، والبطلة الوحيدة في مدينتها تراقب ، وها هو سامي يقول لها ( لولاك لما توصلت الى ما انا عليه اليوم . . انت لم تغيبني عني لحظة واحدة طوال هذه السنوات ) وهو يعترف لها بأنه اراد ان ينجح من اجلها هي ، ثم يلطم شتات شجاعته الضائعة ويهتف ( يجب أن تعلمي ان كل ما املك تحت تصرفك ) .

ها هو الماضي اذن ، اكرم من الحاضر ، لانها تعيش في مدينة ( رفضت ان تجد لها عملا تعيش منه . رفضت ان تنشر لها قصيدة على صفحات جرائدها ) . وها هي تقابل بالماضي من خلال سامي فيضعها امام تصرف منه جعل الدمع يغلي في عينيها ( وامتدت اليها يده المرتجفة بعلبة صغيرة فيها خاتم تضحك وسطه لؤلؤة كبيرة ) ويضيف بقوله ( صنعته بنفسني . . سكبت فيه كل فني ومهارتي . . و . . مشاعري ) .

هل تقبل الهدية ( بصورة غريزية اندفعت يدها ترد يده والخاتم ) اما هو فيرجوها الا ترفضه ( انت الوحيدة التي لم تجرحني في حياتي ) . هل تقبل الهدية ؟ ام ان الماضي الذي قدم اليها كفارس من فرسان خيالها يلح عليها ان تقبل ( وقبل ان تتمالك وتقول شيئا . . كان سامي قد ترك العلبة على الطاولة . . ومضى لبحفي دموعه . فاجهشت تبكي ) .

الماضي هو الملاذ عند بطلة القصة ، ولكنها لن تحتفل بأفراحه فتعتذر عن حضور العرس ( منعته كبرياؤها من ان تعترف لاحد بالسبب الحقيقي الذي حبسها في بيتها لحظات الفرح . وهو انها لا تملك ثمن هدية صغيرة ترسلها الى سامي في يوم عرسه . وبهذه المفاجأة تنهي كولييت خوري قصتها القصيرة : فما الذي ارادت قوله من كل ذلك ؟ اذا ما اتفقنا على ان كولييت صاحبة مزاج رومانسي فان قولنا بان القصة تصوير لعواطف حب ، يعتبر توضيح الوضوح . وان كانت عواطف الحب تلك لا تنتهي بلقاء الرجل المرأة كما يحدث عادة ، فلأن شعور سامي بالارتقاء وضرورة الوصول اليه لا يعني له سوى التقديس والاعجاب ببطلة القصة الكاتبة والشاعرة المعروفة ، وما تقديمه لتلك الهدية الا اعتراف بالجميل يخالطه البرهان على انه ما زال ممائلا لها . ولكن القصة لم تكن تهدف الى مثل هذه الامور بشكل رئيسي ، انها بظني وثيقة رومانسية تقدمها الكاتبة للقارئ كاحتجاج على التغييرات الاجتماعية التي حصلت في المجتمع فدفعت بها الى مكانة اقل مما كانت عليه . ولننظر الى تاريخ كتابة

– أيها العالم المفعج بضخامتك ، المفعج بضآلتك  
الام ادوم فيك ( الحب والخوف )  
– ما أكبر العالم على أن تكتشف مكنوناته . ما  
اصفر العالم على أن احتويه بين ضلوعي ( المدينة  
النائمة )

كيف تفكر سميرة بريك ؟  
بل من الصواب ألا نقول انها تفكر ، لانه من الافضل  
ان نقول بانها تكتب فحسب . فالكاتبة الفنية هي  
الانفلات من عنق زجاجة التفكير والتصميم ، والكاتبة  
الشابة قد تحررت في مجموعتها هذه من التصميم  
المدرّس للقصة . لذا فقد دخلت دون أن تدري عالم  
الابداع . وهي وان كانت ما تزال تقف على بوابة ذلك  
العالم ، الا انها تشتمل حماسة ومقدرة للتجول في  
ارجائه في المستقبل القريب .

في قصتها « احزان شجرة الليمون » نموذج لذلك  
التحرر من قوانين التصميم اولا ، ودلالة على انفعال  
صادق تجاه الاحداث الصغيرة والكبيرة في آن واحد  
ثانيا ، لذا فان هذه القصة التي تمثل خط المجموعة  
بإمانة تعتبر من الادب القصصي الحديث الذي يحمل  
قدرا كبيرا من المعاناة والتجريب .

القصة من مجموعة ( احزان شجرة الليمون ، دار  
المسيرة ، بيروت - ١٩٧٨ ، الصفحة ٣٩ – ٤٧ ) . تمثل  
انطباعات حادة الزوايا لصبية عن عالم صغير  
تعيشه فيصبح سورا او انه يرفع جدارا او انه يمتليء  
بالحفر التي تصبح حقلا للانعام غير الفعالة في  
حياة الصبية .

ولفهم الاحداث القائمة او الواضحة في القصة  
علينا ان نفقت النسيج القصصي من خلال تحديد  
الشخص الرئيسة فيها :  
اولا – الفتاة الوحيدة التي تختلط روايتها للقصة  
بشخصية الكاتبة نفسها .

ثانيا – شجرة الليمون المزروعة في حديقة الدار .  
ثالثا ورابعا – ام الفتاة ووالدها .

ورغم ان تفتت النسيج العام لهذا النوع من  
القصص قد يسيء اليها ، الا انه ضروري لتقصي  
الابعاد التشكيلية لجوهر الشخص والانعكاسات ، ولا  
يمكن للقارئ ان يلملم ذلك النسيج الا من خلال تجميع  
ابرز الشخصيات من خلال التركيز على الفتاة الوحيدة  
وشجرة الليمون . وتبقى شخصية الاب والام هما  
الارضية او الرمز الاجتماعي النفسي المحيط بالابنة  
الوحيدة حقا .

ان مزيدا من التجريد المتناغم مع اسلوب الكاتبة،  
يقودنا دون شك الى شجرة ليمون وحيدة او الى فتاة  
لها احاسيس شجرة الليمون . تفتتح القصة بما يلي

القصة المذيلة به نهاية القصة لنجد انه ١٩٦٩ : واذا  
ما فكرنا قليلا بالسبب الذي دفع بالكاتبة الى تأجيل  
نشر القصة الى العام ١٩٧٧ لوجدنا تأييدا قويا لفكرة  
الوثيقة الاجتماعية التي سجلتها الكاتبة بلفة العواطف  
المتدفقة .

ان الطرف المعادي لكل ما حدث من تغيرات  
اجتماعية هو في القصة البطلة نفسها ، فهل استطاعت  
لغة البطلة ان تكون نقیضا وبديلا يوازن حجم  
تلك التغيرات الكبيرة في المجتمع ؟

بالساطة والانسباب الناعم للجمل والكلمات ،  
صنعت كوليت جوا عاطفيا يدفع بالقارئ الى الاستمتاع  
بالاحزان والى تقدير المواقف المشعة بعدوبة انثوية  
فائقة . وبالبراءة في الاحتجاج السافر على النظام  
الاجتماعي الذي ساد جو القصة ، صنعت كوليت جوا  
فكريا يدفع بالقارئ الى التساؤل الحذر : ثم ماذا  
بعد ؟

### سميرة بريك في قصة « احزان شجرة الليمون »

كيف تفكر هذه الكاتبة الشابة سميرة بريك ؟

تعالوا نستعرض مداخل قصصها القصيرة التي تشكل  
كتابها الاول « احزان شجرة الليمون » فنرى كيف  
تفتتح سميرة قصصها :

– شعري مظلم في حلقة الليل .. وافكاري مشرند  
بلون السوسن ( حديقة مسقوفة ) .

– لم تكن تطيق ان يصفها احد متغزلا بالثلج  
( غابة الثلج )

– منذ بكت للمرة الاولى حبسوها في غرفة  
( خيوط العنكبوت )

– تتمايل فروع شجرة الليمون مع الريح ثم تدنو  
من الارض كأنما تكتب فوقها يومياتها ( احزان شجرة  
الليمون )

– ايها الباب الذي لم تفتح يد ( جسد من الدماء  
... وورد احمر )

– تتدفق احاسيسها في داخلها كالشلالات  
( فراشة ملونة .. وبقايا رجل )

– لقد كان انتحارا رائعا يا حبيبي ( كوب الشاي  
الملحج )

– المخزن يعج بعشرات الجاكيتات ( المخزن )  
– شمس الظهيرة تلفح وجهها كلهات قلب عاشق

( الام اسند رأسي الى كتفي )  
– نظر العجوز الى المرأة يفحص للمرة الالف

التجاعيد التي تملأ وجهه ( فزاعة عصافير )  
– كل الاشياء تقول اني ساموت فوق صدرك غريبة

عنك ( موت )



وخرجت الى الحديقة عارية القدمين ، وفي يدي الوان وفرشاة ) تم تكون الواقعة ( سأرسم فوق الليمونة تفاحة . لكن من سيأكلها سيفاجأ كثيرا بطعم الحمض في فمه ، وعندما يأتي عصفور ليحوم حول الشجرة يخدع ( قسوة الثمرة صدمت منقاره الصغير ) . تلك المحاولة لتغيير الواقع المحيط الفتاة او بالاحرى تغيير الفتاة نفسها لن يجدي . ففي الحادثة الثانية تكون الفجيرة ( لماذا يريد ابي ان يجث شجرة الليمون ؟ رغبت في ان اصيح به وهو يهوي بفأسه على جذعها ايها المجرم ) وتعلق الفتاة بقولها ( ابي رجل . ابي لا يحب شجرة الليمون . ابي متمطش كشجرة الليمون لكنه لا ينشر اريجا كاريجها ) .

الاب يقف ضد الشجر ، اما الام ( امي لا تكف عن تصديق راسي بالاشهر التسعة التي حبستني فسي جوفها . ثم تسألني لماذا انا مجنونة بشجرة الليمون ) . وتقول الفتاة في الكلمات الاخيرة ( شجرة الليمون تحمل ثمارها دون ان تبدو تعيسة بحملها ) .

هل يمكن اعتبار هذه القصة وثيقة نفسية كتبتها فتاة ضد الاسرة القائمة . ام هل يمكن لنا اعتبار هذه الانفعالات موقفا معاكسا لكل الفرضيات النفسية القائلة بتعلق الابنة بابيها ( عقدة الكترا ) وبانسلاخها عن امها ؟ هل يمكن لنا ان نعامل القصة على انها وثيقة احتجاج وجودية من فتاة العصر ضد القوى التي لا تؤمن لها الرواء العاطفي الكامل ؟

الفتاة محرومة من حنان رجل ، وهي تقول ( اغمضت عيني وحاولت ان ارسوم صورة لرجل . بدأت بالقدمين ، لان اقدام الرجال متشابهة ، ولاني لا اعرف جيدا رجلا بعينه ) ( لكنني رسمت جذور شجرة ) . الفتاة اذن تمثل حرمان الانسان المعاصر من الالفه والتآلف ، فلا تجد سوى الطبيعة ممثلة في الشجرة تلجأ اليها لتدخل فيها . ورغم ان انتاج الكاتبة لا يحمل آثارا فلسفية او تطلعات صوفية ، الا انها عبرت عن وحدة الوجود والاندغام القائم بين الانسان والطبيعة بصورة فنية واجواء صادقة .

هذه القصة المرفهة رغم اهتمامها بخلق الاجواء التي هي قوام القصة الحديثة ، تخلف في الروح آثارا قد لا تحمل قدرا من التحريض او الانخراط في الشعور الجماعي العام ، الا انها تبقى اشارة على انعتاق الفرد من القيود السائدة ، مما قد يحقق حرية داخلية ذاتية قد تصبح في المستقبل تحقيقا للحرية الجماعية ، وهذا هو هدف من اهداف الفن الادبي ؟

دمشق

( تسایل شجرة الليمون مع الريح ثم تدنو من الارض كأنها تكتب فوقها يومياتها . لكن الارض قاسية ، وشجرة الليمون لا تملك الا هذه الاوراق الطرية ، تمرغها بالارض وتنتحب ، لكنها لا تقدر على كتابة كلمة واحدة اذ تحملها الريح الى اعلى ) ، فماذا تريد الكاتبة ان تقول من خلال هذه الافتتاحية التي تلخص الموقف العام للفتاة - الشجرة ؟ انها تضع المقدمة والنتائج وتصف المناخ العام في آن واحد . فالشجرة هي الفتاة والارض القاسية هي الجو العائلي الذي سنتحدث عنه بعد قليل ، والاوراق الطرية للشجرة التي تمرغ بالارض وتمعز عن كتابة كلمة واحدة هي قدرات الفتاة نفسها العاجزة عن التعبير عما يعتل في نفسها من احزان مبهمه . اذن فالاندغام بين الانسان والطبيعة يتبدى منذ اللحظات الاولى للقصة . والشجرة التي سنرى في نهاية القصة انها ستحمل كل احلام وآمال وتطلعات الفتاة ، ستلقى مصيرا عجيبا .

تسأل الفتاة ( يا رب .. لماذا تزوجت امي من ابي ؟ ) . الاب يذهب الى الحانة فهو سكير ولكنه لا يحب شجرة الليمون . اما الام فهي مزيج من الحنان والضعف والتناقض ، وهي تخاف على ابنتها ( انت نحيفة ) ( وجنتاك شاحبتان ضعي عليهما لمسات من احمر الخدود ) ( عيناك متعبتان .. يجب الا تسهري ليلا ) وهي تدخل مخدعها لتصلي من اجل الاب ( يا رب اعدده سالما الى بيته .. وليكتف بكاسين ) ومن اجل الابنة ( يا رب .. ساعد لينا على انهاء عام دراستها الجامعي بخير ) وهي كذلك طيبة رغم قسوة الاب ( ها هي ذي تركع عند سريره ، وبدلا من ان تصفعه ، تقبله ) .

نحن اذن تجاه فتاة تحس بالوحدة رغم توفر العناصر العائلية ، لذا فهي تجد في شجرة الليمون العزاء الوحيد ، لماذا ؟ لانها تجد نفسها فيها ( وحدها شجرة الليمون تبقى على العهد ، وحدها شجرة الليمون لا تفكر بالانفصال عني ، لا تتمم بالوداع ) فالفتاة رغم التناقض القائم في الاسرة والاضطراب العاطفي القائم ، تخشى الانفصال ، اي انها تخشى الفناء او الموت فلا تجد لها في الحياة صورة سوى الشجرة ( شجرة الليمون هي الحقيقة الوحيدة فسي عالمي الصغير الذي هربت اليه من العالم الذي يضج بالكانفاه والكؤوس ، اما ابي فحين يستعصي الحلم عليه يستنجد بالكاس الثالثة ، والا فبالخامسة ) .

حادثتان بالفتاة الاهمية لتحويل الانفعالات الفنية المشتتة الى كيان قصصي ، تعطيان القصة بعدا مأساويا . الاولى تكون في البداية ( اليوم ، تركت اهلي نائمين ،

## دشنا ... والجبل \*

### د. حسن فتح الباب

دشنا تضاجع الجبل  
يستر باليمين عريها على جذوع نخلها القديم  
يسدّ بالآخرى ثقب الخوف في الجباه والعيون  
وفي بيوتها التي تلاصقت بلا جدار  
يجعل ليلها النهار .. فجرها الاسرار  
إذا أقض نومها القدير عسكر الأمير  
وانتهك الستار  
وحين يثرنبّ عنقود الغضب  
على عرائش القصب  
ويقبل « العرب » (١)  
يستبق « الهوارة » (٢) المثلثون للمزافل (٣) المحجبة  
تصبح دشنا مركبة  
جياها الجفاف والثرات والعار  
وملجأ على الجبل  
تصبح دشنا ومالنا التي  
غدت رجالنا بلا ثمن  
ويحمل الشباب والكهول قبرهم  
بلا كفن  
ولا وطن  
وتنصب الولائم الحمراء للجياح في النجوع  
... تستحم دشنا في النجيع

\*\*\*

موالهم يدور تحت اسقف الكافور  
.. في بطن الجصور .. تحت غيمة البكاء والسرور  
وأنة الطنبور  
وفورة التنور :

يا ليل طالت غيبة الاحباب  
مشردين بين أسر الطين وانتفاضة الرمال  
يا عين لا تبكي على الرجال  
مجندين في الحياض والشعاب  
وكلما تساقطت رؤوسهم مع الرياح  
نحملها مكبلين بالجراح  
ومثخنين بالعذاب  
نودعها - لكي تضم شملنا - أكوأخنا  
رداؤنا جلود موتانا  
تذكاهم نسيمنا والرمح محيانا  
فهذه المقبرة التي توسدت حنية الجبل  
لا تسع القتلى من الاموات  
.. واللصوص تنبش الحدود

ليشرب الموتور من جمجمة الصريع  
وتوقد الشموع

\*\*\*

حين طلعا من مدائن الدخان  
كانت قراهم تحت وابل المطر  
خضيبة .. والبرق كان دامي الشمل  
ولم يكن مكان  
بجمعنا .. ولا زمن  
ثم انتظرنا .. كانت الشمس على خوذاتنا (٤)  
مصلوبة .. وكانت الذئاب في حضن الجبل  
ودبعة .. كنا نشاهد الحمام الضحايا تنتحر  
فوق الهضاب والوهاد السود  
... والصقور تغزو الشاطئ الحزين  
وانفجر الحنين في جوانح الطاعن والطعين  
للارض .. والجفاف يرعى .. للكهوف .. للبنين  
وأقلعت امطارها الحمراء  
وعادت الذئاب تسترد نابها وظفرها  
من الحمام التي تقاتلت على بيوت النمل  
واحتقرت على بروج الظل

\*\*\*

دشنا تريد القوت  
والجبل الاصم غارق ممدد على المساء  
دشنا تريد النار  
والجبل الاصم فارس ملثم بلا رداء  
مدجج بجوعه والكبرياء  
يحلم بالخصب وبالدماء  
دشنا تضاجع الجبل  
وتنصب الولائم الحمراء للجياح  
... تستحم في النجيع

وهران - الجزائر

### هوامش :

- (١) دشنا قرية في افاصي صعيد مصر تمثل نموذجا للتخلف  
من جراء التركيب الطبقي والعشائري والفراقات من الفكر  
المدقع وتفشي جرائم النار والخطف ، وتاصل تلك الظواهر  
في ظل النظام البورجوازي الطفيلي الرأسماني .
- (٢ و ١) العرب - او الفلاحون - والهوارة قبيلتان لا يهدأ بينهما  
منذ عشرات السنين صراع الانتقام الجماعي ( النار ) .
- (٣) العزافل ابنية من اللبن ( الطوب النيء ) الدرسومي بأشكال  
طولية بقدر قامة الرجل تقام بين جدران الحجرات العلوية  
لسكان اهل دشنا الطينية وتتخللها فتحات لاطلاق نيران  
البنادق البدائية منها حين يحتدم الصراع الثوري .
- (٤) من تجارب الشاعر اثناء عمله بالصعيد ضابطا للشرطة وبرؤيته  
للواقع الاجتماعي .

لا تذكر ليلي متى قصت عليها جدتها للمرة الاولى حكاية الذئب وتوائم العنز الثلاث : لكنها تذكر انها كانت مثل اليوم محموعة . كانت مريضة في فراشها والجددة تحتضنها والوقت مساء والظلام لا يعكر صفاء سوى اشعاعات ضوء الكاز التي تؤرجحها ربح الشتاء . كانت محموعة مثل اليوم ، اليوم وهي تسير شبه تائهة على الكورنيش الموازي البحر ، تنتصب امامها صخرة الروشة الهائلة المربعة . هنا ينتحر اليائسون .. يلقون باجسادهم من فوق ، يرتطمون بالهوة ثم يهدون في القاع .. ترى هل قررت الانتحار ؟

لا تذكر ليلي كم كانت سنها ، لكنها تذكر تماما حتى وان سئلت الان وهي محموعة والصور تعبت في رأسها والقافلة تتبع خطاها بقسوة ، تتبعها خطوة خطوة ، ذلك الرجل زوجها وامها وابوها وجدتها ، لو سئلت لاكدت انها منذ ان سمعت الحكاية للمرة الاولى لم تصدق ان الذئب لم يفترس العنزات الصغيرات . وعلى الرغم من انها سالت جدتها والحت عليها واستحلفتها وبكت فحلفت لها الجددة بكل غال مؤكدة ان الذئب قد ارتد خاسرا اذ فوجيء بام العنزات وقد وصلت قبله . الا ان ليلي لم تصدق ذلك . تلك الليلة نامت والذئب يتراءى لها راكضا لاهثا يحث جسده بباب بيت العنزات مدعيا انه امهم فيشترطون عليه ان يمد ذيله ليتحققوا ان كان قصيرا كذنبها . اللعنة .. وماذا يفعل بذيله ، ذلك الذيل الطويل الكث ! صورة النملة تمثل امام الذئب وهنا بدأت اللعبة ، بدأت ولم تنته . سيدتي النملة : يا ايها الملكة الجبارة ، خادمك انا ورهن اشارتك ، اني اتضور جوعا وما عرفت في حياتك جوع الذئاب . رفضت العنزات الحقيرات فتح الباب عندما شاهدن ذيلي ، ذلك الذيل اللعين ، من خلال الثقب . اقضيه ، انك لمخلوقة بارعة قادرة على كل شيء ، اجعليه قصيرا كي يتسنى لي افتراسهن . تقضمه . لا تقضمه . تقضمه . جدتها تقول ان النملة ابت ان تفعل ذلك مجانا وحاجتها للقمح تفوق حاجته للحم الندي . اذهب الى البيدر واحضر لي كيلا من القمح يكفي شتائي فاقضم ذيلك وتاكل توائم العنز . لماذا ينتظر الذئب الرحمة تأتبه من النملة ؟

كانت ليلي تنظر اليها بدهشة وتفكر : اتملك تلك الحشرة الضعيفة كل القوى الخارقة تلك ؟ مصير العنزات رهن بغم النملة . الريح تصدها الى الوراء ، تكاد تمزق ثوبها ، تتعبا بجسدها ، تجلس على حافة الرصيف المطل على الصخرة المربعة . القافلة تنظر اليها من بعيد ، ذاك الرجل ، زوجها ، يتابع تحركاتها بفصول لكنه يظل بعيدا ، انه يتساءل دون شك : ترى هل قررت الانتحار ؟ تعاود السير متمهلة ، تتمهل القافلة خلفها ، نظرات والديها تفيض رجاء ولوما ، العنزات ينتظرن مصيرهن

# ليلي والذئب

وجاء نعمه

بقلق غامض . صخرة الروشة العملاقة تنتصب امامها باغراء جنوني ، تهتز صورتها فتصبح عدة صخورا والذئب قابع فوق سطوح البنايات العالية الفخمة يتسم بخبث للقافلة التي تسير باصرار خلفها تلهث فتحت القافلة الخطي : يقهقه الذئب فيخرج صوته كزئير الاسد . ترى هل قررت الانتحار ؟!

كان الليل طويلا والجدة تحتضنها وليلى اصبحت جزءا من اللعبة . تصرخ وتستيقظ ثم تعاود النوم فيعاود الذئب رحلته وعليه ان يقنع البيدر : سيدي البيدر : ايها البيدر العظيم : يا ابدع ما انتجته البيادر واكرم . اعطني شيئا من القمح اعطيه للنملة تلك العاهرة تقضم ذيلي فاكل توائم العنز .

افاقت ذات صباح فسمعتهم يتجادلون بأسى ، الاب والام والجدة . رفضت الجدّة باصرار مفادرة القرية وحذرت ابنها من ذلك فقال لها : الارض هذه كأنفواه اولادي لا تعرف الشبع ، والارض هذه عاقبة تأخذ ولا تعطي فاجابته بحزم : الخير والبركة في هذه الارض التي تنبت كل عام اصناف من الزرع ولا تدع احدا يموت جوعا أو عطشا . اجابها : من لا يموت من الجوع يتضور منه . وفي المدينة حل اخر .

الذئب في القرية فاجر دون قلب أو رحمة والقضاء عليه يبدو مستحيلا . منذ سنة انجبت عمتها طفلا مات بعد اشهر فقالوا اصابته الحمى ، الا ان ليلى كانت تعرف ان الذئب قد فعلها هذه المرة ايضا والا لم يموت الاطفال في القرية ؟!

المدينة بعيدة ، لا تعرف كم تبعد المدينة ، فهي لم تذهب اليها ابدا لكنها بعيدة جدا وليس من اليسير على الذئب ان يصل اليها ، غير ان الجدّة ابت الدهاب معهم : ابقى هنا احرس البيت والارض والعنرات والدجاج . هنا ولدت وهنا عشت وأموت هنا ، والمدينة ليست لامثالنا ، كتب علينا الفقر لكن القناعة فضيلة . والجدّة كأطفال القرية افترسها الذئب بينما كانت مشغولة في الحقل ، انقض عليها غدرا ، صرخت واستنجدت وقاومت ثم نشبت بينهما معركة مريعة . لكنها ماتت ، بعد سنة واحدة من نزولهم المدينة . استرحمتها ليلى ان تأتي معهم توسلت اليها ، قبلت يدها فلم تغير رأيها . لماذا تتخلف الجدّة عن القافلة ، تسمعها من بعيد تناديها بصوت خافت كمواء القطط فتتابع القافلة مسيرتها غير آبهة بنداء الجدّة العاجزة عن اللحاق بالموكب والذئب قابع فوق ، على اسطح الابنية الفخمة يقهقه ساخرا من العجوز كأنما ليذكرها بمعركتها الخاسرة . زوجها . لا تعرف ان كان زوجها ام لا . قال : اتزوجك فجئت فرحائم عاد وقال : لا . يسير مع القافلة ، يمعن النظر في الموقف يتفحص كل شيء . ترى هل قررت الانتحار ؟

هو الذئب نفسه ام ذئب اخر ام ان لكل مدينة او قرية ذئبا ؟ لكنه كان هناك ايضا . في القرية لم يكن يفوت مناسبة الا ويحضرها ولطالما رآته يرقص في الافراح؟ يهرول بين أرجل الشبان وهم يدبكون او يقفز على اكتاف النسوة والصبايا وهن يزغردن للعروسين . وليالي الافراح لا تنام ليلى عادة ، كانت تتمنى لو تخبرهم ، تحذرهم منه . تقول شيئا ، كلمة ، حتى التلميح بدا مستحيلا طالما ان جدتها نفسها اجابتها مرة : انت تخرفين يا ليلى ، مات الطفل من الحمى ، اما العروس فقد اصبحت بمرض كفانا الله شره ، والذئب لا يأتي الى القرية ، قد يمر في الحقول البعيدة لكنه لا يجزؤ . ظلت الجدّة تؤمن ببراءته حتى ذهبت ضحيته ، لطالما فكرت : امن الممكن ان يعجز هذا الخبيث عن افتراس العنرات الضعاف الصغيرات ؟! لقد اكلهن يا جدتي ، اكلهن وانتهى الامر ، عادت الام فلم تجد سوى بقع الدم وبعض الاسلاء . افتحي فمك يا ليلى ، هذا الدواء مفيد للحمى ، قولي بسم الله الرحمن الرحيم ، لعنة الله على الشيطان الرجيم ، ليكون فيه الشفاء ونامي . نامت الجدّة فتابع الذئب رحلته . رفض البيدر ان يعطيه قمحا ، وماذا يفعل بقمحه المكدوس الذي لم يدرس بعد ؟ اذهب ايها الذئب ان اردت قضاء رغبتك وادع الفرس تأتي تدرس القمح هنا فاعطيك بعضه تعطيه للنملة تقضم ذيلك يصبح قصيرا فيتسنى لك خداع توائم العنز . لكن من اين للفرس ان تذهب الى البيدر البعيد وهي تكاد تقضي عطشا؟ جرة من الماء والا فلا . وصلوا المدينة ، جميلة المدينة يا جدتي . ظلت السيارة تتوغل في قلبها ، تنحرف يمينا وشمالا وتتوغل وتنحرف ، وبهاء الابنية التي طالعها في البدء أخذ في التضاؤل ، ظل جمالها يخبو شيئا فشيئا وتضيق شوارعها بهم وبغيرهم حتى وصلوا . كانت دهشة ليلى كبيرة عندما عرفت انهم سيسكنون جميعا ، هي واخوتها ووالدها ، في غرفة واحدة في الطابق الاسفل ، تحت ، في اول غرفة على يمين مدخل البناية ذات الطوابق السبعة . قد يتغير الحال فينتقلون الى احد الطوابق العليا ضحكت الوالدة لهذه الاحلام وغمغمت بكلام غير مفهوم . فكرت ليلى انها في الغد ستبحث عن اولاد تلعب معهم . لا يلعب الاولاد في المدينة الا فيما ندر . قد تذهب الى المدرسة كما كان الحال في القرية . قال الرجل الانيق صاحب البناية : اعطيكم غرفة ثانية مستودع الحوائج افرغه من محتوياته ، غير ان زوجتي لا تقدر على النهوض وحدها بأعباء البيت . ما علاقة القبو بالغرفة بزوجه واعباء البيت ؟ نظر الى ليلى فقال والدها مدافعا : ما تزال صغيرة . كم سنك يا صبية ؟ اثنتا عشرة سنة . صبية ما شاء الله . ستلعبين مع الاطفال وتكبرين عندنا . الخوف وحب الاستطلاع والموقف غامض . ستلعب ام تخدم السيدة ام ماذا ؟ ليت جدتها كانت هنا

بسم الله الرحمن الرحيم لعنة الله على الشيطان الرجيم  
انت محبومة يا ليلي والعروس ماتت من مرض فتاك كفانا  
الله شره . غير ان ورقة الخمس ليرات تشهد  
بذلك .

\*\*\*

قال : اتزوجك ، فجننت فرحا . ولم يتزوج رجل  
ثري فتاة مثلها ؟ « هناك اناس ولدوا لانتقاد الآخرين »  
هكذا كانت تقول والدتها ، لعله منهم . ترى ايكون لها  
بيت جميل ككل المتزوجات ؟ تدعو السيدة اليه ، تتكلمان  
بالحفاة تتفقان وتتم الزيارة . وتحضر السيدة انيقة  
كعاداتها وتكون هي انيقة ايضا . تجلس قبالتها ، تأتي  
الخادمة بالقهوة والحلوى وتفرغ المنافض . تاكلان وتشربان  
وفي يد كل واحدة منهما سيجارة طويلة والساق فوق  
الساق وتطول الاحاديث وترتفع القهقهات ويزداد الجو  
الفة . وتساها ليلي عن الاولاد لكنها لن تذكرها  
بتلك الحادثة التي مضى عليها سنة او اكثر . ضبطت  
السيدة اوراق الخمس ليرات فبدات بتحقيق لم ينته  
وصفحة بين السؤال والجواب : من اين لك هذا ؟ تقولين  
الحقيقة او تنالين اقصى العقوبات . الحقيقة ؟ نعم  
الحقيقة ؟ سأقولها كاملة . . لن اخفي شيئا سأفصح  
الامر ولن اكنم سرا بعد الان . ولما كان الليل وتجمع  
الاطفال كعادتهم وكانت ليلي ما تزال مصرة على فصح  
المسألة : وصل الذئب باب العنزات وشهوته لافتراسهن  
لا تعادلها شهوة في الدنيا ، كانت العنزة الام تهم  
بالدخول فدفعها الى الداخل ، اقفل الباب وهكذا اصبح  
في مواجهتهم تماما . ولم يشأ الذئب ان يقضي عليهم  
دفعة واحدة فلذة التعذيب تفوق عنده لذة الافتراس .  
هاجم الام ، اشبعها عضا ، اغرز مخالبه في عنقها ، في  
صدرها وئديها ، سال حبيبها الذي خزنته لاطفالها ،  
سال على الارض فارتمت مفتسلة بدمائها لا يتحرك فيها  
سوى عينيْن مقهورتين . لم يشأ ان يقتلها . كان يصبر  
على ابقائها حية لترى وتشهد التهام ابنائها واحدا  
واحدا . . ارتفع صراخهم الضعيف وملا عويلهم الكوخ  
حتى كاد يتهاوى ، وللذئب طريقته المتفردة للانتقاض على  
فريسته ، قضم اذن الاول وجدع انف اخيه وفقا عين  
الثالث ثم اغرز مخالبه في اعناقهم وانيا به في بطونهم .  
انبجس الدم من اجسادهم الصغيرة فلفظ جدران الكوخ  
حتى وصل السقف والكل يتمرغ ارضا دون ان تنفسه  
المقاومة ، وظل هكذا بين الصراع والعويل وطلب النجدة  
والرحمة حتى قضى عليهم . عند ذلك تربع الذئب على  
عرش الدم والجثث مرتاحا سعيدا يمني النفس بأكلة  
شهية . .

صرخ الاطفال ذعرا ، بكوا ، استرحموا : والصياد  
الذي كنت تحدثينا عنه يا ليلي ، الصياد الذي كان يأتي

لنساها . افتركوا في المسألة : الغرفة الثانية تسهل  
عليكم العيش . لا نافذة في القبو ، اجاب والدها معترضا .  
ليس للنافذة تلك الاهمية : تفتحون الباب في النهار  
والصيف . وتقفون في الليل والشتاء . ماذا لو  
جربت ليلي حظها اسبوعا ؟ دامت التجربة ثلاث  
سنوات .

ابت الفرس الذهاب الى البيدر ، هروا الذئب الى  
نبح الماء : سيدي النبع . رحماك . جرة واحدة تروي  
غليل الفرس العطشى . نظر اليه النبع بكبرياء وضجر .  
ارتد الذئب خطوتين . عاد النبع يناديه ، ابتسم الذئب  
ارتياحا . عشرة طوابق اجتازتها ليلي في المصعد حتى  
وصلت بيت السيد الانيق : وزوجته انيقة ايضا  
وانتظرت الاطفال طويلا حتى عادوا من المدرسة : كم  
هم جميلون اطفال هذه المدينة . . والبيت جميل والاثاث  
جميل وكل شيء كما راته في حكايات الملوك . لم تلعب  
ليلى مع الاطفال . لعب الاطفال وحدهم . لكنها في  
المساء وكل مساء قصت عليهم حكاية الجدة : قالت  
النملة لا اقضم ذيلك حتى تاتيني بقمح البيدر : وقال  
البيدر احضر الفرس فأعطيك قمحا ، وقالت الفرس الي  
بجرة ماء ، وقال النبع اموت ضجرا في الشتاء ، ادع  
الصبايا والشبان يرقصون فامتع النفس بهم . استعذب  
الشبان الفكرة . . ولما عاد الذئب بذئب قضمته النملة  
وقال لتوائم العنز : افتحوا الباب انا امكم احمل الحليب  
في ئديي والحشيش على قرني . اجابوه : اذهب ايها  
الذئب الحقير : جاءت امنا قبلك ، اكلنا وشربنا وها نحن  
نتسامر في الليل . ظل الذئب يعوي حتى كاد يموت غما .  
فرح الاطفال وقهقهوا شماتة وصفقوا ثم غلبهم النعاس  
فناموا . تملقت عينا ليلي بالسقف ، هاجمها غدرا  
والعجوز لم تقدر على الدفاع عن نفسها ، افترسها في  
الحقل وتابع رحلته . . والقافلة الا تكف عن هذا التتبع  
المضني ؟ الجدة تتخلف عن الركب والنملة تلك الملكة  
الجبارة تتقدم المسيرة بثقة وقوة ، تمشي اذا مشت  
وتسرع الخطى ان اسرعت فلا تدعها تستريح لحظة ،  
الذئب يقهقه من عل ، وتلك الصخرة ، تلك الهوة وهذا  
القاع . . ترى هل قررت الانتحار ؟!

اذئب هذا ام مارد ام كابوس ؟ الليل خافت والظلمة  
لا يضيئها سوى بصيص نور آت من فتحات النافذة .  
يضيق نفسها وذلك الحمل الجاثم فوق صدرها يثقل ،  
تتلوى الما وفرعا تحاول ان تبصر شيئا فيعسر عليها ان  
تميز اذئب هذا ام مارد ام كابوس . خذي هذا الدواء يا  
ليلى انه مفيد للحمى ، قولي بسم الله الرحمن الرحيم لعنة  
الله على الشيطان الرجيم . الثقل يزداد ، تكاد تختنق  
تنوء بهذا الحمل تصرخ فترتد الصرخة الى حلقها ، يد  
تمتد ، كف كبيرة تغلق فمها ثم تسمعه يقول : لا شيء  
خطير البتة . خذي . دس خمس ليرات في يدها .

الرجل : اتزوجك فجنت من الفرح وكان الزواج أو هكذا  
 ظنت ، الا انها اكيدة ابهما تزوجا . وبعد اسابيع قال :  
 انتهى الزواج . الزواج انتهى والقضية تحتاج لبعض  
 المال وانا .. لا املك شيئا تم اقتراح حلا ... نعم  
 اقترح هذا الحل نفسه .. ما تزال الجدة ساذجة عاجزة  
 عن التصديق . ولما اعترضت واحتجت اجابها :  
 تصدقن احلامك ومن اين لي المال ثم انها مهنة ككل  
 المهن الاخرى ولما كان الليل .. وكان حالكا وكل  
 شيء حالكا وليس بابيض سوى اغطية السرير ، شاهدت  
 الام اقتراس ابنتها مفتوحة العينين تلطخت الجدران دما  
 والارض دما والسرير . ومارد جثم ومارد هبط ومارد  
 جاء ومارد ولي وعينا النملة تلمعان والثوب الابيض  
 والسيدة والخدم والحشم والقصر والزوج وقطعة النقود  
 كبرت وبعد اسبوعين عادت الى البيت ، انتهى الزواج ،  
 الزواج انتهى وكل شيء انتهى والقافلة تتبعها والجدة  
 تصرخ بصوت غير مسنوع والصخرة تتلألا امامها باغراء  
 كالجنون . الهوة تحتضنها .. القاع .. ترى اكانت قد  
 قررت الانتحار ؟

احيانا لنجدتهم اين هو لا كنت اكذب عليكم . الصياد  
 الذي كان يأتي لم يسمع استغاثتهم هذه المرة ، كان  
 منهمكا هو الاخر بمطاردة فريسته الشاردة في الغابات  
 والغابات بعيدة وصوتهم ضعيف كمواء القطط . انها  
 كذبة ككل الكذبات الاخرى وحكاية قيس وليلى كذبة  
 هي الاخرى . قيس ما احب ليلى هي التي احبته  
 وتولت به وقالت الشعر والغزل حتى انفضح امرها  
 ونبتتها القبائل وتشردت في الصحاري تنشد اغاني  
 الهوى كلما جاء الليل وهاجت بها العواطف ، وظلت  
 كذلك حتى ذبلت وشاخت وابيض شعرها ويس  
 جسدها ثم ماتت . وقيس .. كان مشغولا بتدبير امور  
 القبيلة وحل مشاكلها . القافلة تسير وراءها .  
 تسترحمها فيصلها صوت الجدة كمواء العنزات ، انت  
 تخرفين يا ليلى ، الطفل اصيب بالحمى ومريض فتاك  
 قضى على العروس والذئب لا يجرؤ على المرور من هنا .  
 انت لا تعرفينه . اهو المارد ام الذئب ام السيد ام  
 الرجل الزوج . واجرت السيدة تحقيقا مطولا . ركض  
 الذئب كالمجنون من النملة الى البيدر الى الفرس . قال

دار الاداب تقدم

## الثلج يحترق

رواية بقلم

ريجيس دوبريه

في هذه الرواية ، يقفز مؤلف « ثورة في الثورة »  
 الى الصف الاول من الروائيين الفرنسيين المعاصرين ،  
 فينال أخيرا « جائزة فيينا » المشهورة تقديرا  
 لموهبته وفنه .

و « الثلج يحترق » قصة رجل وامرأة ، بريس  
 وايميل ، يبحث أحدهما عن الآخر ، فيلتقي به ثم  
 يضيعه ، ثم يلتقي به ثانية ، ويحنّ اليه ويفقده ، عبر  
 أوروبا وأميركا . في النضال والمذاب والموت  
 والقتل . من أجل حب البشر .

اختارت ايميل ، ابنة جبال النمسا ، أن تقا تل من

أجل العدالة . وتلتقي في هافانا بشاب فرنسي ،  
 بريس ، نجا من ثورة أخرى ، فتسهره ، ولكنها  
 تحب زعيما ثوريا ، هو كارلوس ، وتذهب فتعيش  
 معه في « لاباز » ، في الخفاء والفرح ، الى اليوم  
 الذي تفتاله الشرطة البوليفية . وتفقد ايميل كل  
 شيء : الرجل الذي تحبه ، والطفل الذي تنتظره ،  
 والمركة التي تخوضها ، ولكنها لا تترك الدرب الذي  
 سلكته ، فمن كوبا الى التشيلي ، ومن بوليفيا الى  
 انكلترا ، ومن باريس الى همبرغ ، تضطلع بقدرها  
 حتى النهاية . قدر المرأة المناضلة .

ان « التاريخ » يسكن قصة هؤلاء الابطال .  
 فهو لحمهم ، وعذابهم ، وألمهم . ان سعادة بريس  
 وايميل مستحيلة ، ولكن أناسا آخرين سيكونون  
 يوما ، بفضلها ، أقل شقاء .  
 ان هذه الرواية أغنية حب في مأساة عصرنا .  
 توكيد ارادة للحياة وللنضال .

تصدر في الشهر القادم

## انتظر مجيئك ... اكن أعرف ، لن تأتي

### مدوم السكاف

رضاؤهم يمرع من غضب  
وبكاؤهم يخرج من ليل الفرحه  
غبطتهم تخرج من ليل دموعهم  
كيف العذل يكون  
الشكوى كيف تكون  
الاصحاب وعتبهم كيف يكون  
الحساد وغيظهم كيف يكون  
الجنة بعد جحيم كيف تكون  
الآه اذا اشتعلت من قلب محترق  
كيف تكون ؟  
الازمان اذا سمرها خوف  
او رمدها ظن  
كيف تكون ؟  
وكيف تكون الاكوان اذا فرغت من حب  
كيف يكون الانسان ؟!

\*\*\*

لا اعرف ان اكتب عن حب  
لا يتقحم اوردتي وخلاياي  
- كما العاصفة -  
ويفشى ارحام مساماتي  
مندفعا كالتيار  
ويسرق امني الروحي  
ويقتلع شروش كآباتي  
من عمق مهاويها  
ويحيل رتابة ايامي فوضى  
طأطأة جبينني رفضا  
وشراعي المتهاوي بحرا مصطخبا  
يخلقني من عدم  
ويعيد التكوين الذري لنفسي  
ويصقني جوهرها من غبش العصر الاسود  
يجعلها صافية كغدير

لا اعرف كيف يكون الحب  
ولا اعرف كيف الشعراء اذا عشقوا  
يكتحلون بنجم السهر طوال الليل  
ويقتعدون شوارع احزان الوجد  
ومنعطفات الخيبة

كيف يبوح العشاق بنجواهم  
او كيف يموت المدنف من حب  
يهزل حتى يصبح نظوا  
يعزف عن كل الاشياء :

الاكل ، الشرب ،

النوم ، السفر

سوى الحزن

فيخوي . يضيوي ، ثم يموت شهيد العشق  
وكيف رسائل حب المحبوبين تطير مع النسيمات الزرقاء  
وكيف تلاقى كلمات عذابات الشوق ،  
بالفاظ عذابات العتب  
على اسلاب القلبين المذبوحين  
وتنفجر دموعا  
تمطرها غيمات اللهفة والصفح  
وكيف الصدى يكون ؟..

وكيف يكون الوصل اذا التقت

العينان العاشقتان

الساخطتان

- مفاجاة -

بالعينين الراضيتين

النجوى كيف تكون

وكيف البسمة تندى فوق الشفتين العابستين

وكيف الايدي تمتنق

وتركض بين ربيع الازهار الضاحكة

تلون طرقات الصمت المكتوم

ببوح اخضر ،

كيف النبع الحالم يمضي نحو بحيرته الساكنة

كيف جفاف الصيف ،

نسيمات يصبح

كيف عتاب الاحباب يكون ،

صفاؤهم كيف يعرّش فوق سماء الحب

وفي ادغال النفس



آن سأعرفه ،

ذات مكان

أو ذات زمان

أو ذات فراغ في المطلق

أو ذات جنون

لا بد سأكتب عنه بمعجزة

ثم أموت لاني أحببت

فحبني موت ، ومماتي حب

والشمس العارية من الضوء

ستصفعني لا بد

وسأنهار لاني أعرف اني أحببت

ولا بد سأنتحر

ولكني - عفوا يا من تقراني - أتمنى لو تعلم اني

لا أعرف الا حب القصص وحب الشعر ،

وحب الاصحاب

لاني مات بأعماقي قلبي - جوهرتي ألفتة -

انطفأت مخرجتي

انهدمت أركانتي وأساساتي

أضحيت هواء مسموما ، وجراح صديد

فانا لا أعرف كيف يكون الحب - الصدق -

الانسان - المتجسد -

لا أعرف الا بعدي عن صاحب

شقتائي الروحي ، وضعفي الانساني

الاوحد بين الفقراء .. انا

والأحزن بين الشعراء انا

والمفرد في الصحراء انا

والفارق في البأساء انا

لكن هل تسمعي يا من تقراني

هل تسمعي؟! ..

\*\*\*

انتظر مجيئك من عتمة دهري فارتحلي صوبي

نورا فضيأ يمنحني الطيب

خصوبة أمطار تثقلني بالوعد

سمفان أشواق ترسو في قلبي

ارتحلي نحوي

عبقا من صحراء العرب ، شميم عرار

لحنا بدويا من ناي ،

نورسة

ورياحا آفلة من رحلتها المجنونة

كوني زمني الأبيض في الزمن الاسود

واحة عمري في صحراء القحط

وضحكة أيامي في بؤس وجودي

كوني جوعا لسما تصحو

رمل يخصب

ونبيذ يتقطر من شوك الاحزان

وكوني ...

لن ترتحلي أنت ، اذن ارتحل انا

سأسافر لا بد اليك

ولكن كيف الدرب اليك

سأنتظر مجيئك سرا ، في الليل تجيئين

عيون الحراس تنام

كلاب الحارات تنام

الجن اذا انتصف الليل تنام

الريح تنام

القمر ينام

واحجار الجدران تنام

راضص الورد تنام

وأسلاك ( التليفونات ) تنام

سواي انا المستيقظ ، انتظر قدومك

خائفة أنت وممن؟!

من صخر لا ينطق

من بعد لا يورق

من اقدار تستسلم لمقادرها

من أنهار تعبت من مجراها

لا خوف اذا الحب سلاح في قلبك

آمنة أنت به فارتحلي نحو جواد الحب

اعتمدي الصهوة واندفعي نحوي

الفاك على دمع المحروم

واسكنك جراحي

غابة شطاني الذاتية

أغمض عيني عليك تنامين بهداة ظلتهما

حاملة بالاطيار الخضراء الاجنحة

فراشات الصبح الجذلي

وشموس الانهار

الفرح المشوشب في ارض النفس

وانتظر مجيئك .. لكن أعرف لن تأتي

انتظر مجيئك لكن لن تأتي

أعرف ذاك وابكي

أعرف ذاك وابكي! ..

ممدوح السكاف

حمص

# استلهام الحرف العربي في الفن العراقي

شاكر حسن آل سعيد

- ١ -

استخدامها للحرف الكوفي « (٣) . وجميل حمودي ومديحة عمر كلاهما من الرواد الأوائل لاستلهام الحرف العربي في الفن وذلك منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين .

يبدو اذن من خلال هذا المطلع ان المبدأ الاساسي لاقتباس الخط العربي ( او السفير التشكيلي للعالم اللغوي ) في الفن التشكيلي نفسه هو محاولة ما يمكن تسميته بالتصليق Collage : اي لصاق مادة من نوع ما على مادة من نوع آخر . ومثل هذه الظاهرة في الفن تعتبر من ظواهر تحول عملية التعبير الفني منذ مطلع القرن العشرين من كونها محاولة لتحقيق معنى الادراك ( كالذي طرحته المدرسة التكعيبية ) الى كونها محاولة لتحقيق معنى الوجود . فظهور التصليق في الفن الى جانب استبدال الشيء المنجز بما كان جاهزا ( او ما يطلق عليه ب Ready mode ) وما الى ذلك من محاولات ... اقول ان ظهور التصليق وقتئذ كان بمثابة خطوة جريئة خطاها الفنان من اجل اسهامه بواقعه اليومي والمحيطي . وهذا هو ما قدمه الفنانون التكعيبون في فنونهم للصق ورق الجرائد والايحاء بذلك في الرسم ، او رسم بعض الحروف والكلمات المقروءة (٤) . ومن المعروف ايضا ان الفنانين المستقبليين والدادائيين كانوا في طليعة المستلهمين للحرف في اعمالهم ايضا . فضلا عن « باول كليه » الرسام التجريدي المعروف بحبه للخط العربي وقد اقتبسه كثيرا في لوحاته .

وهكذا ، فان هذه المحاولة التي نبين الآن دور الفنان العراقي بل والعربي عامة في ممارستها تظل تطورا بل تحولا جديدا لمبدأ التصليق في الفن . واذا اردنا الايضاح اكثر فأكثر قلنا ان اصولنا الحضارية العربية وفي موطن الحضارات الزراعية تستطيع ان تقدم لنا الكثير في مجال استلهام الحرف العربي في الفن والخروج به عن مجرد كونه اقتباسا سطحيا الى كونه ابداعا يستطيع ان يلخص موقفنا الحضاري العربي من خلال الحضارة العالمية الراهنة .

وكما سبق ان نوهنا ، فان مجرد رسم الحرف او الكلمة ذات المعنى المقروء في اللوحة هو تحقيق ( لحضور )

يقتضي استلهام الحرف العربي في الفن التشكيلي الجمع ما بين الكتابة والسطح التصويري او ما يوازي ذلك في الفنون التشكيلية الاخرى وما بين الحروف المبشرة او الحرف الواحد ونفس المناخات المتعلقة بعوالم الفنون التشكيلية المختلفة .

من هنا فان هذا النوع من التوليف ما بين وسائل لغوية معروفة عن طريق الحرف او الكلمة او الرموز الابجدية المسماة بالخط ، ووسائل شكلية حية كالألوان والمساحات والدرجات اللونية الخ ، هو ما يكون لدينا هذه الظاهرة التي نحن بصدها الآن بخصوص الفن العراقي .

ومن خلال تجمع البعد الواحد ( x ) الذي كان بمثابة البداية الرسمية لنا في بغداد عام ١٩٧١ أشرنا الى ذلك كاساس للتعبير الفني الذي لم تكن لنحدد مداه في هذا المجال . فقلنا في حينه بالنص : « البعد الواحد كفكرة يقصد به اتخاذ الحرف الكتابي ( اي الخط العربي ) نقطة انطلاق للوصول الى ( معنى الخط كقيمة شكلية ) او ما معناه انصهار الكتابة في الفن » (١) ، في حين كان جميل حمودي يشير صراحة الى الاساس الحضاري لهذه الظاهرة ويؤكد استلهام الحرف في الفن على اساس « القيمة الحضارية والثقافية لوجوده » الانساني (٢) . اما مديحة عمر فقد توخت بدورها منذ البداية ادخال الحرف في رسوماتها من اجل « الكشف عن طاقاته الابداعية كبعد وكرمز لحياتها خاصة في

( x ) اشترك في المعرض الاول لهذا التجمع كل من جبرا ابراهيم جبرا - جميل حمودي - رافع الناصري - سعد شاكر - شاكر حسن آل سعيد - صالح الجميبي - ضياء العزاوي - قتيبة الشيخ نوري - قطان الدفيعي - فؤاد جهاد - محمد غني - مديحة عمر - موهب الشالجي - نوري الراوي - ناظم رمزي - هاشم سمرجي - وجيه نعله . كما عرضت لوحات لرابندرانات طاغور ( من الهند ) وعصام الصعب ومبد الله رضا الحق ، وارتومفسكا ( من بولونيا ) .

( ١ ) شاكر حسن آل سعيد : البعد الواحد ، ص ٢٢ .

( ٢ ) نفس المصدر : ص ٧٨ .

( ٣ ) نفس المصدر : ص ١١١ .

( ٤ ) علي الشول : الدادائية ، ص ٩١ - ٩٤ .

العالم اللغوي بكل كيانه عبر العالم التشكيلي المحسوس نفسه . وان مثل هذه المحاولة بالاساس هي خطوة هائلة خطاها الفنان التشكيلي في حينه . ذلك انه انتقل بالفنان من موقف ذاتي الى موقف محيطي . ومن أجل توثيق صلته بالعمل الفني وبالعالم توثيقا انسانيا بحثا . وهو ما نحن بسبيل تعميقه اليوم أكثر فأكثر ، بل وربطه بمنظورنا الحضاري العربي .

لقد اقتضى واقع الفن التشكيلي منذ بداية عصر النهضة في أوروبا التقرب من الصيغة الأكثر اسهاما بحضور الانسان في محيطه من خلال الاسلوب المعروف بأسلوب ( مطابقة الطبيعة ) على حد تعبير ارنولد هاوزر في مؤلفه « الفن والمجتمع عبر التاريخ » ، حيث اضحى رسم العالم عن طريق محاكاته هو المبدأ المفضل في العمل الفني كما في « الاسلوب الطبيعي » ، ولم يخرج الامر في حينه عن ان الفنان كان يفتش عن الوسيلة الأكثر اسهاما في تحقيق حضوره ( كذات ) في المحيط ( العالم الخارجي ) . اما ظهور التلصيق في مطلع القرن العشرين فهو من قبيل حضور المحيط ( العالم الخارجي ) في عالم الذات ( أو ما يوازي معنى البحث عن الصيغة الوجودية المرثيات ) في حين يصبح مبدأ استلهام الحرف في الفن بمثابة المحصلة لذلك : أي الجمع ما بين القيم الفكرية ( اللغوية وبحضورها الزمني الشعوري ايضا ) والقيم الحسية في آن واحد . من هنا اذن مغزى ان يكشف الفنان الباحث عن كل تلك المفردات اللغوية الخاصة به حينما يوفق ما بين حروفه او كلماته والعالم الفني التشكيلي ، بل ما بين ذاته بكل كيانهما اللغوي والحسي وعالمه . فالفنان اذن على حد قول ميرلوبونتي كما يقدمه لنا د. زكريا ابراهيم في كتابه « فلسفة الفن في الفكر المعاصر » : « ملزم بالاختيار ما بين الفن والعالم او بين حواسنا والتصوير المطلق . لان من المؤكد ان الواحد منهما مائل في الآخر . وان لا موضع بالتالي للفصل بينهما على الاطلاق .. » ( ٥ ) .

على ان استلهمنا للحرف في الفن يستند ايضا على مبدأ آخر كان بدوره من مظاهر التحول الرؤيوي في الفن في مطلع القرن العشرين وهو ما أخذت به المدرسة التكعيبية واعني به « التعبير المعاصر » في العمل الفني .

فمن المعروف ان الفنان الطبيعي ( يترجم ) لنا الاشكال المرئية في العالم متخذا ( المنظور الجوي ) أساسا للايحاء بالبعد الثالث بالإضافة الى وسائل أخرى كالضوء والظل واللون وما الى ذلك . وقد استطاعت « الانطباعية » ان تقدم لنا تراثا علميا وموقفا انسانيا واضحا في هذا المجال باعتمادها على الالوان كانعكاسات ضوئية على سطوح الاجسام وكشعور انساني ( احساس بصري )

( ٥ ) د. زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ١٨٠

في الوقت نفسه بل وكُرسد للزمان من خلال الحاضر . وكانت في ذلك كله أكثر اقترابا من مبدأ الحضور في العالم في الفن أكثر من ذي قبل ، في حين استأنف الفنان الحديث فيما بعد رؤيته الذاتية متغفلا في طرحها وهي مفعمة بكل ردود الفعل الانسانية والثقافية في العمل الفني ( سيزان - فان غوخ - جوهان - سورا ) حتى جاءت التكعيبية بنداؤها الجديد وهو « التعبير حقيقة الادراك لا الابصار » . ونحن نجد في هذه الرؤية الثقل الهائل للمنطق العلمي الذي بدأت حضارة القرن العشرين ترزح تحته ، ومع ذلك فقد كان يصيص من الامل يلوح في حساب معنى الزمان في الفن ، وهو ما انفعلت به التكعيبية بالذات . لقد ابتدع الفنان التكعيبية منطق التعاصر في الجمع ما بين عدة زوايا للنظر من أجل التعبير عن حقيقة ادراكنا للوجود المرئي . ومن هذا المنطلق بالذات يمكننا ان نجد في ظاهرة استلهام الحرف في الفن مخرجا بل طريفا واضحا للكشف عن معنى الجمع بين محورين اساسيين للوجود الانساني ، هما المحور الزماني ( بمعنى الزمان الشعوري وليس الزمان الفيزيائي ) وهذا ما يمثلته الفكر اللغوي ( او بالاحرى الحركة الذهنية التي تتم من خلال عملية القراءة مثلا ) والفكر التشكيلي او المحور المكاني ( بمعنى ان اي عمل فني تشكيلي هو بنية لمجموعة من الابعاد ) . اذن كما استطاع الفنان التكعيبية الجمع بين زاويتين للنظر على الأقل ( ومن نفس منطقنا العربي والحضاري في مناطق حضارات وديان الانهار الزراعية في الجمع بين المسقط العمودي والافقي .. ) نقول : - نستطيع ان نجتمع ما بين مسقطين للوجود الانساني ، ونحن في كل ذلك نتحرك من صميم منطقنا الحضاري في كل العصور ، هما المسقط الزماني ( اي اللغوي والحدسي ) او الروحي والمسقط المكاني ( اي الحسي والشعوري ) او المادي . تماما كالجمع ما بين الدنيا والآخرة في الفكر الاسلامي .

وان لنا في التدليل على هذه الظاهرة سواء في مبدئها ( التلصقي ) او مبدئها ( التعاصري ) شواهد جمة . فمن المعروف ان ظاهرة « الوضع الامثل » المعروفة في رسوم الاطفال او في فنون الحضارات القديمة في وادي الرافدين ووادي النيل وحضارات الهلال الخصيب تعتمد على مبدأ التعاصر . وذلك في الجمع ما بين مشهد العين الامامية والوجه الجانبي عند تمثيل رأس الانسان او ما بين الكتفين والصدر منظورا من امام واليدين في الجانب عند تمثيل جسده وما الى ذلك .. اما ظاهرة التلصيق فان لها اساسا واضحا في عملية التطعيم في النحت المدورة السومرية كأقدم شواهد معروفة على ذلك .. ومن ذلك تمثال الاله آبو اله الخصب وزوجته ، وسواه كثير . على ان ثمة شواهد أقدم من ذلك وتحتل الجانب الفكري من العقل البشري المبدع عبر مسيرتنا الحضارية العربية العريقة.

( أي ان الزخرفة فن قائم بذاته ووسيلة للتعبير غير التدوين الكتابي ) . ولكن مثل هذه النشأة بدورها ليست مسؤولة عن ظهور التعاصر ما بينهما خلال الحضارة العربية الاسلامية .

ومهما يكن من أمر فاننا نستطيع ان نتبين في فن الكتابة العربية المتطورة شواهد وافية على ظهور منجزات خطية لا يبدو فيها التعاصر ما بين الزخرفة والكتابة فحسب بل وما بين الكتابة والرسم . فلقد بلغ الانصهار ما بينهما في الزخرفة كما هو معروف في فن الارابيسك الى الحد الذي ظهر فيه ما يمكن نعتة اليوم على حد تعبيرنا ( بالزخرفة الخطية ) او ( الخطوط الزخرفية ) على السواء . اما ما بين الكتابة والرسم . وهو ما اتضح كما يبدو منذ القرن السابع عشر وبتأثير الفن الاوروبي وفي العصر العثماني ، فان الموضوع اضحى ان تظل الكتابة فيه مدورة بحيث تبدو في مجموعها على شكل رأس بشري او جسم لحيوان او طائر او نبات . وكان الفن الاوروبي بدوره قد اقتبس الرسم في الكتابة والشعر كما في محاولات غليوم أبوليونيير الشاعر والناقد التكعبي المعروف .

والآن فنحن نستطيع بكل ثقة ان نوسع ظاهرة ( التلصيق اللغوي ) وهو ما نساهم به اليوم نحن الفنانين العراقيين والعرب المولعين باستلهام الحرف في الفن في كل ما ذكرنا من شواهد ابتداء من ظهور الشخصية المركبة . تلك الظاهرة التي تعزى حضاريا الى تقاليد الحياة الزراعية في العصر الحجري الوسيط فالحديث . على حد رأي هربرت كوهن في مؤلفه « المعراج الانساني » ( ٧ ) والتي اقتضت الجمع ما بين رموز العالم الزراعي خلال الاشكال المرئية المحورة باستمرار ، مثل السنبلة والثور او الماعز او الغزال ذي القرون الطويلة والشجرة ، وكذلك الحيوان آكل الحشائش والطائر الخ ... مرورا بظهور التماثل واستقرارها في الفكر الشعبي وانتهاء بفن الارابيسك والتعايش المستمر ما بين الزخرفة والخط العربي خلال الحضارة العربية الاسلامية . بيد ان هذا التتابع يظل بعيدا عن وعينا الفني اذا نحن لم نجد فيه ( نسقا ) حضاريا وتراثا نرسل في ارجائه لا كأساس ببيكولوجي يبعث الثقة في نفوسنا فحسب بل كأساس تقني واسلوبي يستطيع ان يندرج من خلال ابداعاتنا الفنية نفسها . هنا يصبح اعتزازنا باستلهام الحرف العربي في اعمالنا منطلقا لرسم الخطوط العامة التي لا بد ان نتبينها في مسيرة حضارتنا العربية المعاصرة .

- ٢ -

في عام ١٩٧١ تم ظهور تجمع البعد الواحد في

( ٧ ) هربرت كوهن : المعراج الانساني .

ومن هذا القبيل الشخصيات المركبة او الشخصيات الاسطورية مثل جلجامش وانكيديو في الادب السومري والعراقي القديم عموما ، وكذلك التماثل الاشورية كالثور المجنح مثلا . . انها جميعا تعبر عن ظاهرة الجمع ما بين نوعين من العوالم كعالم النبات والحيوان والالهة والانسان ، والانسان والحيوان ، او الانسان والطائر ، او الانسان والحيوان والطائر ، والانسان والحشرة . . الخ . . . وعلى العموم نستطيع ان نشير هنا الى ان ظهور الختم الاسطواني كوسيلة للتدوين ينطوي على مغزى عميق لا يستغني ابدا عن الجمع ما بين الكتابة والشكل المرسوم او الذي يظهر كنحت بارز عند طبع الختم على الطين . فهل نستطيع ان نجزم مثلا ان الكتابة على الختم هي مجرد وسيلة توضيح للرسم ؟ ثم لماذا يختار لها الفنان اماكن معينة ذات علاقة مع التكوين الموضوعي اجمع ؟ وكذلك الامر بالنسبة للنحوت المدورة او البارزة . . . واخيرا فان من المواضيع التي عنى بها الفنان السومري في ممارسة مبدأ التعاصر في التكوين الموضوعي الفني ما يمكن تامله بوضوح في امثلة هامة مثل ( الثور والسنبلة ) في النحت البارز ( الحيوان والنبات والطير ) في فخار ديبالي القرمزي المرسوم والمصبوغ . وبحلول العصر الاسلامي اصبحت الكتابة العربية او ( الخط العربي ) اساسا لتطور الرؤية المجردة في حضارتنا القديمة الى ما يمكن تسميته بالزخرفة العربية . وباعتقادي ان التجريد الهندسي او النباتي بشتى اشكاله سيخضع اساسا للفكر التوحيدي الذي جاء به الشريعة المحمدية والتي كانت معجزتها القرآن كلام الله تعالى . اذن فقد أصبحت الكتابة العربية التي يقرأ بها كلام الله هي الموضوع الفني المفضل ، وعلى هذا الاساس وغيره تطورت الكتابة العربية والزخرفة ، ولكن الزخرفة العربية مع تشعب اصولها التقنية الى مصادر فارسية او بيزنطية او محلية ورافدية او سواها فانما هي نتاج واحد هو الفكر التوحيدي . هنا اتضحت ظاهرة ( التلصيق اللغوي ) عبر الفن الاسلامي وازاحة كل الاوضاع . فقد تطورت الكتابات العربية بشتى اشكالها في الفنون المعمارية والحرفية والصناعات الشعبية ، وكانت تظهر دائما جنبا الى جنب مع الزخرفة او كان ذلك لانها امتداد طبيعي لما حدث في الحضارات القديمة . . في النحت البارز والختم الاسطواني والشخصية المركبة الخ . . . ام انها تمثل وحدة عضوية ما بين فن الزخرفة او الشكل البدائي للكتابة والكتابة نفسها ؟

يرى بعض المتخصصين في هذا المجال ان الزخرفة والكتابة نشأتا من اصل واحد ( ٦ ) ولم تتكاملا كمرحلتين . وأنا شخصا اميل الى هذا الرأي ايضا

( ٦ ) هيلديه زالوش : مجلة الكاتب المصري ، العدد ٢٥ م ٧ - ١٩٤٧ .

بغداد مؤلفاً من بعض المهتمين بالحرف كعنصر من عناصر التأليف الفني . وفي عام ١٩٧٤ أنجز المعرض الثالث الممثل لهذا التجمع ، كما تأسست رابطة الفنانين العرب المستلهمين للحرف في بغداد بمناسبة المعرض العربي لكل سنتين المقام في بغداد في حينه . وما بين المعرض الاول والثالث استطعنا أن نصدر كتابين هما ( البعد الواحد ) من مطبوعات وزارة الاعلام العراقية - السلسلة الفنية رقم ( ٨ ) ويحتوي ١٣٨ صفحة ، وكتاب ( البعد الواحد - ٢ ) طبعناه على نفقتنا الخاصة ويحتوي على ( ٣٥ ) صفحة . وكان الكتاب الاول يتضمن اربعة فصول بالعناوين التالية : اوليات حول الحرف ، منزلة الحرف في الفكر الاسلامي ، ابحاث في الفن الحروفي والبعدي ، واخيراً مع الفنان العربي الحديث ، بشكل آراء فردية لكل من جميل حمودي ومديحة عمر ومحمد غني ورافع الناصري ونوري الراوي وسعيد شاكر ، وكلهم من الفنانين التشكيليين . ثم آراء أخرى لكل من فريد الله ويردي وهو مؤلف موسيقي ، وعبد الرحمن طهمازي وسهيل سامي نادر من النقاد الشباب . والواقع ان كتاب ( البعد الواحد ) الاول كان بمثابة الوثيقة التي تعلن ظهور تجمعنا كموقف انساني وحضاري بل وقومي معاً ، تماماً ، كذلك الموقف الذي طرحناه قبل عشرين عاماً في بيان جماعة بغداد للفن الحديث من أجل اظهار الطابع الحضاري المحلي عند ممارسة الاساليب الحديثة في الفن . اما بالنسبة لنا كمستلهمين للحرف في الفن ، فان موقفنا سيعتمد على ادراك هوية التراث العربي الراهن الذي نصنعه عبر اقتباس أهم عنصر من عناصرنا الحضارية والفكرية الا وهو الحرف العربي . واذن ، فان الدور الذي كنا سنلعبه هو وضع اللبنة الاولى لمدرسة معاصرة في الفن العربي تعتمد على استلهام الحرف . ومثل هذا الرأي لا يتناقض والجهود التي يبذلها الفنانون العرب بوسائل أخرى غير استلهام الحرف من أجل بناء مدرسة عربية في الفن . ومثل هذه النتيجة التي نطمح لها هي التي فتحت عيون النقاد الغربيين على ما يقدمه الفنان العربي اليوم . . على ما قدمه مثلاً وجيه نحلة في باريس ، وابراهيم الصلحي في الولايات المتحدة ، ومعرض الفنانين العرب الاول في لندن .

بغداد مؤلفاً من بعض المهتمين بالحرف كعنصر من عناصر التأليف الفني . وفي عام ١٩٧٤ أنجز المعرض الثالث الممثل لهذا التجمع ، كما تأسست رابطة الفنانين العرب المستلهمين للحرف في بغداد بمناسبة المعرض العربي لكل سنتين المقام في بغداد في حينه . وما بين المعرض الاول والثالث استطعنا أن نصدر كتابين هما ( البعد الواحد ) من مطبوعات وزارة الاعلام العراقية - السلسلة الفنية رقم ( ٨ ) ويحتوي ١٣٨ صفحة ، وكتاب ( البعد الواحد - ٢ ) طبعناه على نفقتنا الخاصة ويحتوي على ( ٣٥ ) صفحة . وكان الكتاب الاول يتضمن اربعة فصول بالعناوين التالية : اوليات حول الحرف ، منزلة الحرف في الفكر الاسلامي ، ابحاث في الفن الحروفي والبعدي ، واخيراً مع الفنان العربي الحديث ، بشكل آراء فردية لكل من جميل حمودي ومديحة عمر ومحمد غني ورافع الناصري ونوري الراوي وسعيد شاكر ، وكلهم من الفنانين التشكيليين . ثم آراء أخرى لكل من فريد الله ويردي وهو مؤلف موسيقي ، وعبد الرحمن طهمازي وسهيل سامي نادر من النقاد الشباب . والواقع ان كتاب ( البعد الواحد ) الاول كان بمثابة الوثيقة التي تعلن ظهور تجمعنا كموقف انساني وحضاري بل وقومي معاً ، تماماً ، كذلك الموقف الذي طرحناه قبل عشرين عاماً في بيان جماعة بغداد للفن الحديث من أجل اظهار الطابع الحضاري المحلي عند ممارسة الاساليب الحديثة في الفن . اما بالنسبة لنا كمستلهمين للحرف في الفن ، فان موقفنا سيعتمد على ادراك هوية التراث العربي الراهن الذي نصنعه عبر اقتباس أهم عنصر من عناصرنا الحضارية والفكرية الا وهو الحرف العربي . واذن ، فان الدور الذي كنا سنلعبه هو وضع اللبنة الاولى لمدرسة معاصرة في الفن العربي تعتمد على استلهام الحرف . ومثل هذا الرأي لا يتناقض والجهود التي يبذلها الفنانون العرب بوسائل أخرى غير استلهام الحرف من أجل بناء مدرسة عربية في الفن . ومثل هذه النتيجة التي نطمح لها هي التي فتحت عيون النقاد الغربيين على ما يقدمه الفنان العربي اليوم . . على ما قدمه مثلاً وجيه نحلة في باريس ، وابراهيم الصلحي في الولايات المتحدة ، ومعرض الفنانين العرب الاول في لندن .

اما بالنسبة للكتاب الثاني فكانت فصوله تمثل مدى ما كنا سنستمر به في تنظير محاولتنا الفنية بالاضافة الى بعض الآراء والنظريات المتعلقة بالحرف العربي . فقد كتبت انا فصلاً تحت عنوان « الجوانب الفلسفية والتقنية والتعبيرية للبعد الواحد » . وكتب قتيبة الشيخ نوري عن حضارية البعد الواحد باعتبارها مرحلة حضارية في حياة الحرف يعامل بها لا كقطعة متحفية ولا كشكل هندسي مفروض وانما « كمخلوق

وهكذا ولد مجتمعنا ونشأ غنيا بجانبه التنظيري بالاضافة الى اجتهادات مثليه من الفنانين . وهنا لا بد لنا من الاشارة الى ان مثل هذه الاجتهادات تظل اجتهادات شخصية ، ولا بد لها ان تكون كذلك لانها تتوقف على ما يستطيع كل فنان ان يرفد به أسلوبه وتقنيته من عطاء وقوام ، ولكنها في الوقت نفسه تتوقف على الثقافة الحروفية التي لا بد من وضوحها في وعي الفنان في الوقت نفسه ، وهو ما كنا حريصين عليه أشد الحرص .

وفي عام ١٩٧٤ ، وبمناسبة المعرض العربي لكل سنتين الذي أقيم في بغداد ، حظيت ردهة فندق امباسادور في بغداد بشرف ظهور رابطة الفنانين العرب المستلهمين للحرف . فقد كان من حسن حظنا أن نتعارف أنا من العراق وكل من الفنانين محمود حماد من سورية وابراهيم الصلحي من السودان لكتابة مسودة وقعا معظم الفنانين العرب المتواجدين في بغداد والمهتمين بالحرف ، ورفعناها في حينه الى أمانة اتحاد الفنانين العرب لوضعها موضع الرعاية ، من أجل المبادرة في تبني الرابطة المذكورة وتنظيم معارض فطرية تجتمع فيها أواصرنا . ولكن الاتحاد كان ( وربما لا يزال ) يعاني من أزمة تخصه ، فبقيت الرابطة مجمدة حتى الوقت الراهن . وكان من جملة ما قاله الفنان حماد عن رؤيته الحروفية في حينه ما يلي :

« استعمالي للحرف في العمل الفني كاستعمالي أي عنصر آخر من عناصر الواقع المرئي أو أي عنصر رمزي . باعتقادي ان تبنيها مع عدد كبير من الزملاء

( ٨ ) البعد الواحد ، ص ٢٨ .

( ٩ ) نفس المصدر ، ص ٢٠ .

( ١٠ ) نفس المصدر ، ص ١٧ - ١٨ .

وفي العراق كانت الرؤيات الفنية الحروفية  
لفناني البعد الواحد تتمدد كما يلي :

فهناك أولا جانب استخدام الحرف العربي لذاته .  
وهذا الخط هو ما كانت الريادة فيه للسيدة **مديحة عمر**  
منذ الأربعينات من أجل الكشف عن الوعي الانساني حتى  
في مستواه اللاشعوري . فالحروف في لوحاتها تبدو  
متطورة الى بعض الاشكال التي تخرج عن اطارها اللغوي  
لكي تصبح مجالا للتعبير الانساني . تقول الفنانة عن  
رؤيتها هذه :

« لقد رايت في منازل دمشق القديمة سقوفا  
وجدران مزخرفة ، وكذلك رايت الآثار الباقية في غير  
دمشق من الاقطار العربية . ووقفت طويلا أتمتع  
بمنظرها » .  
الى ان تقول :

« لقد اوحى اليّ ذلك ان الخط العربي الذي هو  
عبارة عن معان مجردة والذي هو في جوهره رمزي  
يجب ان لا ينظر اليه كأنه مجرد أبعاد وأشكال هندسية .  
ذلك ان كل حرف من حروف الخط العربي فيه القابلية  
الكافية وله شخصية متحركة قادرة على ان تكون  
صورة مجردة ... اني لارى ان كل حرف من حروف  
العربية كصورة مجردة يؤدي معنى خاصا وان تلك  
الحروف عسلى اختلافها في التعبير تصبح معسندرا  
للالهام » ( ١٣ ) .

اما **جميل حمودي** فان استلهامه للحرف يبدأ من  
محاولاته الاولى منذ الخمسينات في رسم ما يبدو  
كتكوينات ايقاعية من ( الارابيسك ) الحديث . اما اليوم  
فهو يستخدم الكلمة بل العبارة المقروءة في لوحاته .  
وما بين بدايته وما هو عليه الآن نستطيع ان نتبين نتائج  
تجربته في صهر الشكل الطبيعي المحور او الهندسي  
المجرد بحركة الخط العربي ، وهي محاولة ما من أجل  
التوحيد ما بين العالمين اللغوي والتشكيلي . كما نستطيع  
ان نقرأ ما بين سطورها ونلمس بعدا من أبعاد الموقف  
الحضاري العربي في عصرنا .

ويتناول **رافع الناصري** الحرف في فنه من جانب  
ثالث هو الجانب البلاغي . ذلك ان استلهاماته كانت  
تبدا منذ الستينات من الزخم الحاد لنهايات الحروف  
وامتداداتها . فكأنما هو يترجم لنا فيها الجرس والإيقاع  
المحمول في فن تجويد الخط العربي محمل بلاغة التعبير  
ترجمة تشكيلية وهي في قوامها الزمني الموسيقي . انه  
يبدأ من رسم نهايات حروف كاليم والباء أو الاطراف  
في أسنان السين ، كل ذلك لكي يؤلف نسيجا أو ملمسا  
ايقاعيا جميلا ، حتى لنكاد نسمع لديه وقع حروفه

للحرف العربي ما هو الا عودة الى عنصر يتعلق بترائنا  
من جهة وبذلك الاشكال التي تعلمناها منذ طفولتنا  
الاولى . وهذا العنصر ، الحرف العربي أو الكتابة  
العربية ، اتخذته كمنطلق لاعماله الفنية وانجزته في  
هضم الشكل والانطلاق بالدرجة الاولى من حركة اليد  
وحركة الفكر التي تعودناها في طفولتنا والتي رافقتنا  
في نشأتنا وشبابنا والتي أصبحت جزءا من شخصيتنا  
كما يصبح توقيع الانسان جزءا من شخصه فلا يمكن  
تقليده أو تزويره .. ان هذه الحركة هي بداية  
المنطلق ... » ( ١١ ) .

اما ما صرح به ابراهيم الصلحي فكان ما يلي :

« أنا سعيد أن أجد العدد الكبير من الاخوة  
العاملين في حقل استلهام الحرف العربي . اود ان  
اشير الى ما ذكر في نقاش نقابة المعلمين من الالتباس  
حول تعريف التراث ، وكأنه موت في حد ذاته ... اني  
انظر الى التراث ، وربما كنت امثل وجهة نظر الفنانين  
السودانيين ، على انه وجهة النظر الانسانية الصحيحة  
المقبولة الواردة لتكوين حاضر تشكيلي جديد . وهذا  
يستلزم في المكان الاول الرجوع الى الاصول والرجوع  
بتمكن وإدراك صحيح ينتفي معه التخوف من استغلال  
التراث ، لان من يحاول أن يشكل الجديد لا بد ان  
يدرك ذاته في المكان الاول ، وإدراك الذات يستلزم أن  
يكون الانسان على علم كامل وتام بالمجال نفسه ...  
علينا أن نستغرق في التراث استغراقا صحيحا لكي نلمّ  
بكل أطرافه ونزيد فيه ونستمر . وهذا ما دعانا في  
المكان الاول للرجوع الى الحرف . ولا بد أن أذكر في  
هذه النقطة اننا في السودان لنا خلفية خاصة وان المجال  
الوحيد الذي نتوارثه ونعامله ونتخاطب به فنيا  
وجماليا هو الحرف العربي ، فرجعنا اليه رجوع الى  
الاصل الوحيد المباشر .. » ( ١٢ ) .

وهكذا يتضح لنا ان ما نعمل من أجله في العراق  
منذ منتصف القرن يجد صداه في كل الوطن العربي .  
وكم كان من الممكن أن يحتوي معرض الكرافيك مثلا  
للفنانين العرب الذي اقيم في لندن عام ١٩٧٨ على  
منجزات حروفية للتيجاني ومحمد المليحي وعزة الهاشمي  
من المغرب ، وضياء العزاوي ورافع الناصري وصالح  
الجميبي من العراق ، وعصام السعيد العراقي المغترب  
في لندن ، وماهر رائف وكمال أمسين عوض وحسين  
الجبالي من مصر .. أي ان من مجموع ( ٢٣ ) كرافيكيا  
كان ( ١٠ ) منهم حروفيين . فان لم يكن نصف العدد  
فثلثه ، وهذه نسبة كبيرة ولا شك .

( ١١ ) من حوار مسجل عام ١٩٧٢ بمناسبة المعرض العربي الاول  
لكل سنتين في بغداد .

( ١٢ ) نفس المصدر .

بأذناننا . أما في الوقت الراهن فهو يبدو مكتشفا لنظام يحاول أن يخترع فيه أبجدية جديدة كونية . فهو سيختزل الحروف الأبجدية الى حروف اشارية محيطية ليستخدمها في احالة السطح التصويري الى عالم فضائي - محيطي . انه يستعمل السهم وعلامة الخطأ وما الى ذلك من أجل أن يزخم عالمه ذا الابعاد الانسانية والمحيطية معا ( ١٤ ) .

ولنستمع اليه منظرا فنه هكذا : « ان اي حرف من الحروف العربية يمنحنا بحد ذاته شكلا تجريديا متكاملا ورمزا معنويا للعالم الانساني الداخلي والخارجي معا ... فالحروف تبقى عالما انسانيا ذا معان روحية وبسيكولوجية فيما لو اعتبرناها موقفا داخليا للانسان ، كما انها معان خارجية مكتوبة او محكية فيما لو اعتبرناها وسيلة تفاهم له . وبنفس المعنى يتحدث عنه ضياء العزاوي معبرا عن مدى كون « الاندهاش في الحب والفشل موضوعا من موضوعات الناصري ، يفرق فيها نفسه ويستخدم الرموز ويتحرك مع الحروف العربية دونما شرطية في أن تحمل اية لغة أخرى غير لغته هو ... فطالما بقيت هذه الحروف حاملة التباساتها فان اللوحة ستظل منظوية على أسرار الذات التي يستغرقها صوت الحلم نحو الآخر ... » ( ١٥ ) . في حين ترى الناقدة مي مظفر ان الحرف يتشكل لدى رافع الناصري تشكيلات حرة دون أن يكون لمعناه الداخلي اللفظي اية إشارة مقصودة . فالحرف لديه هو تكوين جمالي فحسب . مثله مثل الرقم والسهم والخطوط المتقاطعة . انها علامات مميزة نجدها تتجمع هنا على شكل طلسم او قصيدة مقطعة او اشارة موصلة وربما رافضة ( ١٦ ) .

ومن طرف آخر يحاول ضياء العزاوي استخدام الكتابة العربية المقروءة أحيانا والحروف المجزوءة في احيان أخرى للوصول الى نوع من التعبير الفني الذي يمتزج فيه الواقع بالأسطورة والشعر بالنثر والحلم باليقظة . ولهذا السبب بالذات فان رسومه تبدو مزيجا من الرسم والملصق . وخلال ذلك تقتضي رؤيته الفنية التي طالما أفصح عنها في تصريحاته أو فنه استلها من التراث ومن ضمنه الخط العربي المدون باليد من أجل الوصول الى نوع من المعاصرة في طرح الحياة اليومية . يقول عنه الناقد سمير صائغ : « ان لوحته تعانق الماضي والحاضر . الماضي أصبح حاضرا فولد من جديد لديه : وأشكاله الانسانية والوانه ومساحاته وخطوطه جديدة وقديمة في آن واحد . فيها طعم الارض وقدم

التاريخ . تشعر انها متعبة مع الزمن ومع ذلك تشعر ببقايتها وحدائتها » ( ١٧ ) . وعلى هذا الاساس فان استخدامه للحرف يظل يحمل لديه سمة زمنية تظل جسرا يربط ما بين الماضي والحاضر ، ومن هنا السر في انه يعتمد اقتباس الطلاسم والتجويد الخطي في رسومه أيضا . فكلاهما يحمل الملامح التاريخية وكلاهما يصبح لديه تعبيرا معاصرا . ويقول الناقد سهيل سامي نادر عنه : « ان ضياء لم يكلّ في الاستحواذ على التاريخ القديم والتاريخ الشعبي . لقد أراد كما يبدو تشكيل نماذج تأسيسية ، وهذا ما يفسر لم استغرق طويلا في موضوعه التاريخي والفولكلوري . لقد كان أيضا يستحضر وعيا تشخيصيا أو انه كان يبينه من خلال عمله الفني » ( ١٨ ) ومن هنا فان استخدامه للكتابة العربية ينطوي على ( تشخيص يومي لوعيه ) ، يمتزج فيه حضور الماضي والحاضر : الماضي الذي يعبر عنه الخط العربي المجود ، والحاضر الذي يعبر عنه الكتابة اليدوية .

وثمة اتجاه آخر يطرحه النحات محمد غني ، وهو أكثر صلة بما آل اليه أمر الزخرفة والكتابة من مصير خلال الحضارة الاسلامية . فهو اذن يستعيد سيرة الفنان المسلم في ابتداعه الارابيسك وفي تطويره للخط العربي بضوء قوانين الزخرفة بالاشكال الهندسية والنباتية . يقول محمد غني عن فنه : « يجب ان يكون للحرف العربي وجود مسبق في ذهن الفنان المستلهم له . وأنا حينما توصلت الى ما توصلت اليه من تكوينات حروفية زخرفية معا استندت الى تاريخي الحضاري الطويل . لقد كانت هناك سابقة أخرى في الزخرفة الاسلامية فضلا عن ظهور التجريد في الفن الحديث . ان وجود الحرف المسبق في ذهني يعتمد على المزج بين هذه الاعتبارات الثلاثة ، فانا استخدم الحرف كشكل جميل ... كلوحة متكاملة بالمفهوم الحديث وكتكوين موضوعي مفعم بجماليات الزخرفة الاسلامية » ( ١٩ ) .

والواقع ان نحوت محمد غني البارزة التي يصنعها ( كأبواب ) او ( أفاريز ) تبدو كمحاولة جادة في الوصول الى ما يصحّ تسميته ( بالخطوط الزخرفية ) او ( بالزخارف الخطية ) . وهو في الوقت نفسه يستعيد ما حاوله الفنان العربي وربما غير العربي في الحضارة الاسلامية من فن سمي ( بالارابيسك ) .

— ٤ —

ولا يسعنا هنا استعراض جميع الرؤيات الفنية التي كان الفنانون العراقيون المستلهمون للحرف العربي يرونها . ولكننا نستطيع ان نعرّج على بعض القيم التي

( ١٧ ) ضياء العزاوي ، المقدمة .

( ١٨ ) نفس المصدر ، المقدمة .

( ١٩ ) من حوار مسجل حول البعد الواحد .

( ١٤ ) البعد الواحد - ١ : ص ١١٤ .

( ١٥ ) مقدمة معرض رافع الناصري في غاليري سلطان - الكويت

عام ١٩٧١ .

( ١٦ ) مقدمة معرض رافع الناصري في غاليري سلطان - الكويت

عام ١٩٧٧ .



لمسيرة الخط العربي . يقول قتيبة عن الدائرة : « الحياة : دائرة عظيمة ذات محيط : لا مرئي : مركزها الانسان . تزدحم بما لا نهاية من الاشكال الدائرية لحد الهلوسة والهوس . القمر والشمس والكواكب والمجال البصري وحدقات العيون وقنوات السمع وكريات الدم ونويات الحجيرات وقطرات الندى وتلاؤ المياها والدواليب واللوايل وأقواس النصر وأقراص الطب وترديد الزمن وتوالي الليل والنهار ... الخ : كلها دوائر تدور وتنض بموسيقى الحياة .. » (١٠) .

وقلت عن فنه : « يستمد الحرف قيمته لديه من معنى وجوده الكوني ... وهو يأخذ قوامه لديه لا من الشكل الزخرفي ولا الزمني الصوتي بل من وجوده التشكيلي المجرد .. من المساحات اللونية الهندسية المتجاورة وعبر التكوينات المتناغمة .. » .

هنالك أيضا تكوينات خالد النائب وسلمان عباس وخضير شكرجي وغيرهم ، لكن من الفنانين عبدالرحيم الوكيل وهو من الفنانين المولعين باستلهام الاشكال الطبيعية على غرار هنري مور . اقول : ان عبد الرحيم الوكيل يعد بالكثير في مجال تدوير الكتلة في الفراغ على هيئة الحرف العربي . والواقع ان الحركة الراسخة والانسيابية التي تتمتع بها الكتابة العربية ذات الحروف المتصلة ذات امكانيات هائلة في تطوير النحت العربي من هذه النقطة بالذات .

على ان من اهم القيم في هذا المجال تظل طبيعة العلاقة موضوع الفنان في الوصول الى ( البنية ) التشكيلية . وشكل هذه العلاقة يختلف باختلاف الرؤيات الفنية نفسها لدى الفنانين مثلما تختلف باختلاف الاشكال التي يعالجها الفنان ما بين ( الحرف ) و ( العالم الفني ) : السطح التصويري او ما يعرض عنه . وباختصار ، فان تكوين علاقات بنوية ما بين جانبيين او اكثر يصبح في سياق البحث هو الموضوع الرئيسي في العمل الفني ، ومثل هذا الموضوع أصبح في النصف الثاني من القرن العشرين هو الموضوع المفضل في البحث والمنهج البنوي لا في المجال الفني فحسب بل في المجالات الاخرى أيضا كعلم الاجتماع واللغات والاصوات .

اخيرا لعل تشعب هذا البحث ومتابعته من قبل الفنانين العراقيين والعرب في شتى أرجاء الوطن العربي ، ومن منطلقنا الجديد ، منطلق الوحدة في الثقافة والفكر العربيين ، هو الكفيل بظهور أبعاد جديدة لظاهرة التعبير عن البعد الواحد في الفن ( أو استلهام الحرف العربي في الفن التشكيلي ) . وأملنا معقود على كل حال بالاجيال القادمة من الفنانين الشباب في الحفاظ على التراث ، وأهم مظاهره الخط العربي ، من أجل تطوير هذه الرؤية الفنية .

بغداد

( ١٠ ) مقدمة دليل المعرض الشخصي لعام ١٩٧١ .

تكشفت عنها تلك الرؤى . فمن ذلك ان المساهمة باستلهام الحرف في الفن تنطوي على مبداء معاصر يعتمد على استبدال الشكل الطبيعي بالاثر الطبيعي .

لقد اضحى ( الاثر ) في عصرنا الراهن النتيجة المنطقية لطبيعة البحث الذي تطور عبر العمل الفني منذ فجر التاريخ . لقد رسم الانسان والطبيعة ، وكان الرسم وفق مبداء الطبيعة قد بلغ الذروة في ذلك ، ثم جاء الفن التجريدي بالاشكال بديلا عن الشكل الهندسي في الزخرفة ، وجاء أخيرا دور الاثر . وبمعنى آخر اذا كان الفنان يجد في الشكل الانساني وسيلة للتعبير عن الانسانية فلماذا لا يستبدل الشكل الانساني بما يتركه الفعل الانساني نفسه أي اثره ؟ وما الحرف الذي يكتب به الانسان سوى اثره الفكري يتركه على الورق ...

ومن تلك القيم التي يزخر بها استلهام الحرف في الفن ما يمكن تسميته بالموقف الواقعي . لقد كان الفنان يجد واقعيته في أن يعبر عن احساسه ومشاعره عبر الوسط الفني التشكيلي وبقيمه الشكلية من ألوان وخطوط ومساحات وما الى ذلك . وما هو الآن بواسطة الرمز اللغوي ، أي الكتابة ، يسهم كذلك بالمعاني التي يمكنه كتابتها في عمله الفني ليتسنى للمشاهد قراءتها . انه الآن أكثر واقعية في أن يعبر عن موضوعه . فكما يدعي السنورياليون انهم أكثر انسانية من سواهم باحتساب الاشعور لحساب الوجود الانساني في الفن يستطيع أن يدعي الحروفيون أنهم باحتساب المعنى الفكري المقروء يضيفون الى واقع العمل الفني بعدا لم يكن موجودا قبلهم . وخلاصة ذلك انه اذا كان الشكل الانساني أو الاشكال الطبيعية ذات دلالات حسنة ووجدانية وذھنية معينة يشترك في وعيها الناس أجمعون فان الحروف والكلمات والاشارات تظل ذات دلالات عقلية أخرى يظهر اثرها عند استكمالها ، وهو ما يساهم بها في التعبير عن موقف الفنان الواقعي ... ولكن محمد علي شاكر ، وهو رسام وخطاط وكرافيكي معا ، يلجأ الى استلهام الخط العربي كتعبير تجويدي بحيث يصبح للخط في أعماله مكانة هامة توازي مكانة الشكل الانساني أو الطبيعي ، ومن هنا فلوحاته من هذا المنطلق بحث عن صيغة جديدة يختلط فيها الاحساس التشكيلي بالمساحات والألوان والخطوط بالمضمون المبهم لبعض الحروف العربية التي تبدو محتفظة بكيانها التجويدي وليست مجرد وسيلة للتعبير التشكيلي .

ومن طرف مماثل يوغل قتيبة الشيخ نوري باحالة التكوينات الحروفية الى اشكال هندسية تعتمد على الشكل الدائري . وفي هذا الموضوع بالذات نظّر هذا الفنان الطبيب رؤيته على أساس انها اكمل شكل من الاشكال . فهي رمز الحياة كما انها رمز الحركة والانسانية ، وهي لهذا السبب التصور الاشمل حتى

# الكأس المرة

## عبدالكريم السبعاءوي

فيم اذن يا ايزر ؟  
شيخ الازهر يفرد شاش عمامته  
تحت سنابك خيل الكفار  
ويقطعهم ارض الاسلام  
من نواكشوط الى تبريز ؟

\*\*\*

في الكأس الرابعة اجتزنا الارض المحروقة  
كان ايزر  
اسراب الفانتوم يطارد اطفال النبعة  
حتى في الحلم  
ويسلبهم صدر الام  
عشا يستنجد اطفال النبعة بالاباء الشهداء  
سار الاباء براويز  
فوق الجدران العارية  
ويعلن جنرالات الحرب الكونية عن خطر  
يتهدد اسرائيل  
وعن ترسانة اسلحة شحنات للشرق  
وترسانة اسلحة تحت التجهيز

\*\*\*

في الكأس الخامسة المرة  
بزغت نتف من وجه فلسطين  
وفرت نتف فوق خناجر كل القتلة  
والمرتزقة والقوادين  
فتوسلت لها  
ليس الليلة  
من سيجيز  
عني كأسك  
ردتي وجيك  
مدت كفها الضارعتان  
انفوس السكين  
في قلبي حتى النصل  
ونهنهني الدمع فأجهشت  
الى ان اقفرت الحانة وانطفا الدهليز

بانكوله

في الكأس الاولى سألت ايزر  
عن وطني فتغاضيت وكان فراش الليل يعانق  
مصباح النافذة ويسقط فوق الافريز  
ابعد من لندن ؟  
اومات الى النادل وطلبت شرابا لاثنين  
ردت عن قمر العينين  
سحاب غدائرها وابتمت ..  
ابعد من باريز ؟  
وطني ابعد من نجم في الدب القطبي  
فخل الليل يمر  
طور الذكرى هاجعة ولي اللحظة  
واللحظة ذهب ابريز

\*\*\*

في الكأس الثانية الحث  
من اي شعوب العالم ؟  
قلت النامية  
نجيء لها الحكام مع الفجر  
باكتاف تثقلها شارات النصر  
ويجتروحون على شاشات التلفزيون معاجيز  
من سقط الالفاظ  
فينبهر الجائع والعماري والمعتل  
ويشرق وجه الوطن المحتل  
وفي الليل يسوقون الشعب الى المسلخ  
قطعان معيز

\*\*\*

في الكأس الثالثة احتد الموقف  
فهتفت بها  
وطني النخلة  
والنخلة صارت مثذنة  
طرحت خيلا وسيوفا ومصاحف  
جاء الطوفان  
انحسر الطوفان  
لكن جذور الوطن كمثل جذور النخل  
ظلت صامدة آلاف الاعوام

## زمن ليس للشعر

- تتمة المنشور على الصفحة ١٥ -

تريسه الحكومات فهو الإبقاء على الامر الواقع ، مهما كلف هذا الإبقاء من تذبذب وتخريب . بعض كتاب سيرته ، حين يصفون سلوكه في شبابه ، يجعلون منه ولدا بالغ السوء . الا تدري ؟ لقد فعل اشياء مقرفة . . . كيت وكيت . لكنهم حين يأتون الى مدح افعال حكوماتهم العزيزة ، وبخاصة فيما يتعلق بالمكائد التي وقف رامبو ضدها ، يجعلون من كل شيء عسلا وبياضا ناصعا .

عندما يريدون اغفال صفة المفامر يتحدثون عن فوضاه وتمرده . انهم يدهشون حين يقلد الشاعر نهايهم ومستغليهم . ويدعرون لانه لا يبالي بالمال أو برتبة حياة المواطن العادي المملة .

انه باعتباره بوهيميا ، بوهيمي اكثر من اللازم ، وباعتباره شاعرا ، شاعرا اكثر مما ينبغي . وهو رجل اعمال اكثر من اللازم . وكمهرب بنادق ، حاذق اكثر مما ينبغي . . . وهكذا . ان فعل شيئا اتقنه . . . ويبدو ان هذا الامر امسى شكوى ضده . من المؤسف ان لم يصبح سياسيا ، اذن لقام بعمله خير قيام الى حد ان هتلر . وستالين ، وموسوليني ، دع عنك تشرشل وروزفلت ، سيبدون ازاءه بهلوانات . واشك في انه كان سيجلب الى العالم الخراب الذي جلبه هؤلاء الزعماء الموقرون . كان سيحفظ بالتأكيد ، شيئا في كفه ليوم ماطر . ولم يكن ليطلق صاعقته . لم يكن ليضل السبيل الى الهدف ، كما فعل زعمائنا النابهون . ومع كل الخراب الذي الحقه بحياته ، اؤمن بأنه - لو منح الفرصة - كان سيجعل العالم اجمل مكان نعيش فيه . اؤمن بأن الحال . مهما بدا غير عملي بالنسبة لرجل الشارع ، هو اكثر قدرة وكفاءة ، بألف مرة ، ممن نسميهم ، الساسة .

كان يمكن أن تتحقق ، بهذه الدرجة أو تلك ، كل المشاريع المذهلة التي أراد رامبو تنفيذها ، والتي عطلت لهذا السبب أو ذاك .

كل ذنبه ، انه فكر بمشاريعه قبل الاوان . لقد رأى ابعد كثيرا من آمال وأحلام الساسة والناس العاديين على حد سواء . كان يعوزه اسناد أولئك الناس الذين لا يحلمون الا في النوم . . . الذين لم يحلموا ابدا مفتحي العيون . كل شيء يأتي بطيئا ، متثاقلا ، بالنسبة للحالم الذي يقف وسط الواقع . . . كل شيء حتى الخراب .

كتب احد كتاب سيرته : « لن يشفى غليله أبدا . تحت نظرتيه الكليّة تذوي كل الزهور ، وتشحب النجوم » . أجل ، ثمة شيء من الحق في هذا القول . وأنا أعرف الامر اذ عانيت من المرض نفسه . لكن ان حلم أحد بامبراطورية ، امبراطورية الانسان ، وان جرؤ أحد على التفكير بخطى الحلزون التي يتقدم بها البشر نحو تحقيق احلامهم ، فمن الممكن ان ما نسميه أنشطة الانسان ، سيعروها الشحوب ، حد التفاهة . لا اعتقد أبدا ، ان

كان اول ما عليّ ان افعله بعد بلوغي « الوطن » ان اتصل هاتفيا باحدهم بغية قليل من الدراهم وخلافا لرامبو ، لم يكن لديّ هميان مليء بالذهب ، خبيء تحت الفراش . لكن ساقى ما تزالان سليمتين ، وهكذا في الصباح ، لو لم يأت العون في المساء ، سوف ابدا المشي عبر المدينة بحثا عن وجه ودود ، ثانية . تلك السنوات العشر ، في الخارج . اشتغلت مثل عفريت ، ووفرت لنفسي حق العيش المريح عاما او نحوه . لكن الحرب تدخلت ، وحطمت كل شيء ، تماما مثلما خبيت دسائس الدول الاوربية فرص رامبو في الصومال . كم يبدو اليغا هذا القطع من رسالة مؤرخة في كانون الثاني ١٨٨٨ ، من عدن . .

« كل الحكومات جاءت لتبتلع الملايين ( وحتى المليارات ) على كل هذه السواحل اللعينة الحزينة ، حيث يظل اهل البلاد شهورا بلا غذاء ولا ماء ، تحت اقصى مناخ في الارض . وكل هذه الملايين الملقاة في احشاء البدو ، لم تحمل الا الحروب ، والكوارث من كل نوع ! »

اي صورة امينة هذه . . لحكوماتنا العزيزة ! هذه الباحثة ، ابدا ، عن موطن قدم في مكان ما تعس ، مضطهدة او ميّدة السكان المحليين ، متشبثة بما لديها ، مدافعة عن ممتلكاتها ، مستعمراتها ، بالجيش والبحرية . العالم بالنسبة للكبار ، ليس كبيرا بما فيه الكفاية . اما الصغار الذين يريدون ملاذا ، فلمهم الكلمات الورعة والتهديدات المقنعة . الارض للاقوياء ، لذوي الجيوش والبحرية ، لأولئك الذين يرفعون الهراوة الاقتصادية . اي مسخرة في ان على الشاعر المتوحد الهارب الى نهاية العالم من اجل تدبير معيشة بائسة . ان يجلس مبسوط الذراعين . وهو ينظر الى الدول الكبرى تفسد حديقته .

« نعم ، نهاية العالم . . تقدم ، تقدم ، دائما . . الآن تبدأ المفامرة الكبرى . . » لكنك مهما اسرعت . . فستجد الحكومات امامك ، بالتقييدات ، والقيود ، والسلاسل ، والغازات السامة ، والدبابات ، والقنابل النتنة . لقد اخذ رامبو على عاتقه تعليم اولاد « هرر » وبناتها ، القرآن ، بلغتهم . اما الحكومات فسوف تبيع هؤلاء في سوق النخاسة . كتب مرة يقول « ثمة خراب ضروري » ، ويا للضجة التي قامت حول هذا التصريح البسيط ! كان يتحدث آنذاك عن الخراب المؤدي الى الخلق . لكن الحكومات تخرب بدون ادنى عذر ، وبالتأكيد دون اي تفكير بالخلق . لقد اراد رامبو ان يرى الاشكال القديمة تزول ، في الحياة كما في الادب . اما ما

هائل أو شاذ ، أو مكون من أجزاء أو صفات متخالفة ؛  
سواء كان شنيعا أو لم يكن . »

ان جذر الكلمة Monstrous هو من الفعل اللاتيني Moneo اي : يحذر . وفي الميثولوجيا ، نعرف على الكلمة في حياة العنقاء والسعلاة وابي الهول والقنطور وجنية الغابة وعروس البحر . وكلها كائن خارق ... وهو المعنى الجوهري للكلمة . لقد قلبت الميثولوجيا النموذج ، التوازن . رأسا على عقب . ما مغزى هذا الامر . ان لم يكن خوف الانسان البسيط ؟ ان الناس البسطاء يرون دائما كائنات خارقة في طريقهم : احصنة طائرة أو هتليين .

اعظم خوف للانسان ، هو امتداد الوعي . والجانب المرعب في الميثولوجيا ينبع من هذا الخوف .

يتوسل الرجل البسيط : « دعونا نعيش بسلام وانسجام » . لكن قانون الكون يقضي بأن السلام والانسجام لا يأتيان الا بالصراع الداخلي . والرجل البسيط لا يريد ان يدفع ثمن ذلك النوع من السلام والانسجام ، انه يريد هما جاهزين : مثل بدلة جاهزة .

صدر حديثا :

# الانسان وقواه الخفية

تأليف كولن ولسن

ترجمة سامي خشبة

دراسة في القوة الكامنة التي يملكها  
البشر للوصول الى ما وراء الحاضر

منشورات دار الآداب

الزهور تذوي ، والنجوم تشحب تحت عيني رامبو .  
بل أرى ان جوهره يتصل اتصالا مباشرا متحمسا  
بالزهور والنجوم .

في عالم الناس : فقط ، كانت نظراته الكليّة : ترى  
الاشياء تذوي وتشحب . لقد بدأ وهو يريد ان « يرى  
كل شيء . يحسّ كل شيء . يستنفذ كل شيء .  
يكشف كل شيء . يقول كل شيء » .

ولم يمر وقت طويل حتى أحسّ باللجام في فمه ،  
وبالمهراز على جنبه : وبالسوط على ظهره . ليلبس  
المرء : فقط ، ملابس مختلفة عن سواه ، أي احتقار  
وسخرية يتعرض لهما ؟! ان القانون الوحيد الذي نحياه  
حقا ، نتعلق به ، ونثار له ، هو قانون الموافقة . فلا  
عجب اذا انتهسى وهو ما يزال صبيا الى ان « يجد  
اضطراب ذهنه مقدسا » . في هذه النقطة ، جعل من  
نفسه ، عرافا ، حقا . لكنه : من ناحية أخرى ، وجد  
الناس ينظرون اليه باعتباره مهرجا وبهلوانا . وكان  
اسمه اختيار ان يقاتل طيلة حياته من أجل ان يثبت في  
الموقع الذي كسبه ، او ان يتخلى عن النضال نهائيا .  
لم لم يساوم ؟ لان المساومة لم تكن في قاموسه . كان  
متعصبا منذ طفولته . شخصا عليه ان يمضي الى نهاية  
الطريق . أو يموت . وفي هذا يكمن طهره وبراءته .

في كل هذا اكتشفت : ثانية ، ووطني الخاصة .  
لم اتخلّ أبدا عن النضال . لكن ... أي ثمن دفعته ؟!  
كان علي أن اشن حرب عصابات : ذلك النضال البائس  
النابع من الاستماتة . حسب .

والعمل الذي اعتزمت كتابته : لم يكتب بعد .  
او كتب جزئيا . كان عليّ ان أناضل . كل بوصة من  
الطريق . فقط من أجل ان أرفع صوتي . واتحدث  
بطريقتي الخاصة . لقد غدت الاغنية منسية . او كادت .  
بسبب النضال . تحدث عن النظرة الكليّة التي تذوي  
تحتها الزهور وتشحب النجوم ! لقد غدت نظرتي ، حقا .  
اكالة : وانها لمعجزة الا تعصف نظرتي التي لا ترحم :  
بالزهور والنجوم . اما بالنسبة للظاهر ، فان الشخص  
السطحي قد تعلم ، تدريجيا ، ان يكيف نفسه لطرائق  
العالم . انه يستطيع ان يكون فيها ، بدون ان يكون  
منها . يستطيع ان يكون شقوقا ، لطيفا ، محسنا ،  
كريما . لم لا ؟ « ان المشكلة الحقيقية » - كما اشار  
رامبو - « هي ان تجعل الروح مهولة » . أي ليست  
فظيعة : بل خارقة ! ما معنى « مهولة » ؟ حسب  
القاموس : هي « كل شكل منظم من أشكال الحياة .  
شوه كثيرا ، اما بسبب نقص ، او زيادة ، او تبدل  
موضع ، او تغير أجزاء أو أعضاء ، وبالتالي ، كل شيء

# النتاج الجديد



## المعادلات الصعبة

### قراءة لمجموعة « أناديك يا ملكي وحبيبي »

#### مهدي فاضل الدين

صباح التعب فاتحة القصائد ، من مطلع القصيدة يبدو الشاعر متحفزا للرحيل : قاصدا عوالم أخرى لم تطاها قدم بعد . انها حال الشعراء الذين لا يستقرون على حال ، دائما يبحثون عن مواطن جديدة يحطون رحالهم فيها فيحاولون الصحارى الى واحات خضراء وبيادر غلة . وهنا تكمن عملية الابداع والخلق الفني :

ناوليني حذائي وقلبي

ناوليني العصا

وقربة ماء الحياة

انني داخل في فضاء الحقول البعيدة

ثم يتدرج في القصيدة مصورا غربة الشاعر عن العالم الذي يعيش فيه حيث لا وطن ولا صديق ، فيهم وجهه شطر اماكن مجهولة دون أن يفقد الأمل في استعادة صلاته الاولى بالعالم القديم .

إذا كان في الأرض متسع للرحيل  
فلا بد أن نلتقي .

يسيطر على محاور هذه القصيدة عالمان : عالم يموت ، وعالم ينهض . انها جدلية مدروسة ومعادلة صعبة يجمع فيها الشاعر بين النقيضين . وهنا تبرز عملية تغيير المقاييس في أكثر من موضع :

١ - طاهر مثل أول الخطايا

يصعب أن أجد ثغرة ادخل فيها الى عالم محمد علي شمس الدين الشعري . كنت ادور حول القصائد لانتزع منها مداما أنفذ منه الى قصيدة ما ، لكن سورا منيعا كان يصدني ويعود بي الى مطلع القصائد : المكان الوحيد لولوجها . ومن هناك يأخذ الشعر بي متدرجا حتى ختام القصائد ، فالبنائية المتماسكة هي التي ترغمك على اتباع منهج الشاعر في التعامل النقدي معه .

مجموعة « أناديك يا ملكي وحبيبي » هي الخطوة الثالثة التي يخطوها محمد علي شمس الدين في عالم الشعر ، فانه بـ « قصائد مهربة الى حبيبي آسيا » و « غيم لاحلام الملك المخلوع » استطاع أن يحتل مركزا مميزا في النتاج الشعري الجديد ، ثم جاءت مجموعته الثالثة لترسخ هذه المكانة ولتثبت أن شمس الدين يضيف حجرا جديدا الى عمارة الشعر العربي الحديث .

في « أناديك يا ملكي وحبيبي » يبدو محمد علي شمس الدين شاعرا متمردا يخرب داخل لعبة الشعر : يخطط ، ينسف جسورا مألوفة ويعبد أخرى ، يستقي من التراث ، لكنه يقوله ولا ينقاد له ، يطلع على نتاج الآخرين فيهمضه ويسمه بميسمه الخاص ، حتى تظهر بصماته وليس غيرها على قصائد المجموعة . وبذلك تراه يقسو على نفسه بشكل يكاد يزهقها ، فلا تخرج القصيدة من بين أصابعه الا تقيّة مصفاة لا خلل فيها ولا ارتباك ، من هنا بنيت ما ابتدأت به فاتحة الكلمات ، مشيرا الى سور منيع يحصن قصائد المجموعة ويحميها من التصدع والانقسام .

في « أناديك يا ملكي وحبيبي » تظهر قصيدة

ب - عاشق أم مسيح بوجهين ، للنور وجه وللحزن  
هذا القناع .

ج - تدور الساعة ضد الوقت .

د - اقترب الفجر واوشك النجم العمر يذوب

هـ - لكنني ضيعت الحكمة حين غزاني الشيب

و - من يرجعني نحو التاريخ ، من يرجع هذا النهر  
الى المجرى ؟

ز - مينرفا لا تبصر وجه الامس . فهل تبصر وجه  
الآتي ؟

كل هذه التناقضات تتمحور حول مركز اساسي يبين  
صراعا بين عالم مضى وعالم حاضر ، لكنها لا تتنكر  
للماضي كليا بل تستمد منه الايجابيات وتحاول ان تخلق  
منه روحا جديدة ومضمونا جديدا يتحدان ( السروح  
والمضمون ) لبناء آفاق فاعلة ضمن سياق القصيدة ، وهذا  
النوع من الكتابة لبس جديدا على الشاعر ، ويستطيع  
اي قارئ ان يتلمسه في مجموعتيه السابقتين ، ولا  
سيما في قصائد « وجه لامي من اربعة وجوه » ، « في  
مرآة مكسورة » ، وفي قصيدة « موت مطر الصقر وانثى  
الرماد » و « غيم لاحلام الملك المخلوع » ، وان كانت كل  
قصيدة تعالج نوعا من انواع الجدلية . ففي « صباح  
التعب » تبرز معادلة تقوم بين الماضي والمستقبل وهو  
بذلك يسير ضمن منهج مدروس اختطه لنفسه منذ اول  
بداياته الشعرية ، وان دلت هذه المعادلة على شيء فانها  
تدل على واقع لا بد من الحديث عنه . هذا الواقع يصور  
الزمن الذي كتبت فيه القصيدة . انه زمن الحرب سيده  
التناقضات ، حيث تنعدم الرؤية وتسقط كل الاحكام ،  
وبالتالي يبرز وجه التناقض الذي يكتنف الوضع العام  
وينعكس طبعاً على بعض جوانب القصيدة . من هنا  
نستطيع القول ان الشاعر بقي مشدودا الى عالم يعيش  
فيه ورغم محاولاته العديدة للافلات منه ، لا يستطيع  
اطلاقاً ان يتخلى عن جذور التصقت بهذا العالم الذي  
تبرز فيه أشكال عديدة تقلق الشاعر وتحاول سلخه  
عن وقائع عايشها وعاش ضمنها ، فيستعين بمقطع  
اساسي يصور هذا الواقع ويردده في اكثر من موضع :

فصراخ الوحش غريب

وصراخ الانسان غريب كالانسان

ثم يختتم شمس الدين قصيدته بعد ان تمر عبارات  
الحزن والفناء - الموت والحياة - الحلم الواعي - الماضي  
والآتي ، وحيث يجد نفسه في عالم مليء بالتناقضات ينهي  
قصيدته بخاتمة تحريضية تدعو الى تغيير المألوف  
وتحض على خلق شيء ما يغير حيزا من هذه التناقضات  
الكثيرة :

يقول اذا الشمس عادت لعادتها

صباح المرات ايها البشر النائمون

صباح التعب  
ايتهما الحجاره والهياكل والازهار

اما قصيدته الثانية « أناديك يا ملكي وحبيبي » والتي  
حملها عنوان المجموعة . فانها تكاد تكون فريدة في  
مضمونها واطارها . مميزة عن غيرها من قصائد  
المجموعة . فهي تلعب على وترين رئيسيين يمثل الاول  
الكبرياء العربية الجريئة التي تنهض حيناً وتتحطم  
حيناً آخر . ممثلة بابي الطيب المتنبي وبعض خصاله ،  
والوتر الثاني يمثل الحلم الذي يتكرر علماً في الافق  
الروحي ، يعوض عن تعاسة الواقع ويخلق آفاقاً جديدة  
في بعد كوني وانساني شامل .

ويبدو ان الشاعر درس المتنبي وجبران خليل  
جبران دارسة وافية استطاع فيها ان ينفذ الى  
عالميهما ويكون من بعض ما عندهما ادوات للتعبير ،  
بحيث تبدو الحالة الشعرية مواكبة للصورة الملائمة دون  
ان يتوكل الواحد منهما على الآخر ( الحالة ،  
والصورة ) فلنسمعه في المقطع الاول الذي يمثل المتنبي  
المركز الرئيسي فيه قائلًا :

احمد الآن مرتحل ، في كتاب السماوة

يعبد نرجسة اسمها جسدي

يعتلي جبلا عاليا

ثم يشرف منه على نفسه

في هذا المقطع يحاول الشاعر ان يكون متجردا .  
متخليا عن كل ارتباطاته السابقة ، فهو يعنو فوق  
نفسه ويراقبها ليشاهد فيها تناقضات الزمن الحاضر  
فتتخذ الامور عنده شكل حوار يمثل بعدا من ابعاد  
النفس الانسانية . بهذا الحوار استطاع ان يزود القصيدة  
بدينامية وحركة دائمتين تفتحان فيها نوافذ تطل  
على آفاق جديدة :

تخاطب من ايها الحالم في الارض

- اخاطب نفسي

- ومن انت يا سيدي

- انا حارس هذا الركام .

ثم يحاول الشاعر ان يحل رموز الاشياء التي  
يشاهدها من موقعه البعيد ، فيتوصل الى حل الكثير  
منها ، لكن رموزا اخرى تحول بينه وبينها امور عديدة .  
هذه الرموز الفاضلة هي التي تمنح القارئ لذة  
الاكتشاف ، فلو ان كل الامور كانت مبسطة سهلة التناول  
يفقد الشعر بذلك متعة التساؤل والتحري عن فضاء  
مكونات الامور

وماذا تقول النجوم

ان في القمح شيئا من الدم

حتى الكلام الذي قاله زارع الحقل امسى وريدا

ترحل اذا ايها الخارجي القديم

كل شيء هنا جابل للخديعة  
النساء . الرجال . البحار . السماء . الكلاب  
الممالك

ثم تمر القصيدة بلحظات يأس متعددة . لكن  
الشاعر لا يستسلم لهذه الحالة بل يبقى مزودا بدرجة  
عالية من الوعي تمكنه من حمل سيفه . وتحول بينه وبين  
الاستسلام وينجح في خوض المعركة حتى النهاية .

« ان مرجانة القلب مفقودة

وانا عابر في بقايا القصور القديمة  
هذا حصاني وسيفي واغنيتي المشتهاة  
وامضي الى الحرب فلتبرز واحدا واحدا »

اما عن العبارات التي وظفها الشاعر لتعبر عن  
بعض الخصائص التي تتعلق بشخصية المتنبي فانها عديدة  
نذكر منها .

١ - سيرلد في حارة الماء قرب المصلى  
سبي تقبله امه قبله النار بين العيون  
- اشارة الى مكان ولادة المتنبي والى ابيه السقاء امام  
مسجد الكوفة

٢ - هذا حصاني وسيفي واغنيتي المشناه  
- اشارة الى خصال المتنبي ولا سيما في قوله :  
« الخيل والليل والبيداء تعرفني »

٣ - تأتيه الشمس من الكتفين فترحل قامته

وتغيب الشمس عن الكتفين فترحل قامته  
- اشارة الى ترحال المتنبي الدائم  
« يقولون لي ما انت في كل بلدة » الخ

اما المقطع الثاني من القصيدة الذي يستغل فيه  
الشاعر الحلم كتعويض عن فردوس مفقود والذي يشكل  
جبران خليل جبران المحور الرئيسي فيه خصوصا في  
« النبي » ومدينة اورفليس ، يبرز الموت في هذا المقطع  
سيدا يحتل حيزا كبيرا من السطور .

نبأ في الموت ولا نتعده  
فالموت هو الاحلام الموصولة

ثم يتدرج الشاعر واصفا رؤيا تتخذ شكل كابوس  
مرعب مصورا هلالا ينشق فتسقط منه دماء تسرب نحو  
المستقبل ونساء فوق سطوح بيضاء يعاقبن الارواح  
وشخصا وحيدا وجهه اصفر ويداه علامة . ثم سرعان ما  
يتبين ان هذا الشخص هو الشاعر نفسه ، وفي هذا  
الجو الرهيب يطلق صراخا وحشيا بقصد الاستغاثة لكن  
الاذان تبقى سماء عنه فيرتد نحو المرأة ليبصر اثار الخوف  
على وجهه فيلقى ظله ولا شيء آخر فيدرك انه وحيد  
في غياهب الخوف والرعبة .

اما كيف استطاع الشاعر ان يوفق بين مقطعين  
مختلفين فانه كان يمد الجسور ويستعمل قواسم  
مشتركة كانت تربط بين مقطعي القصيدة المتباعدين .  
ولعل اهم هذه الجسور هي التالية :

### القسم الثاني

- ما الذي يجعل الارض اصغر مما تكون  
امد كلاما الى جسمها وفتتح باب الجنون

- خبرتني الطوالع قالت : سيأتي زمان  
تدور الطواحين ضد الهواء .

- كان يجالسني فوق العشب على اكتاف مدينته  
( اورفليس ) .

- ويجاذبني اطراف الحلم واطراف العالم

- ويقول بان الله تكلم في حنجرة العصفور وحنجرة الوادي  
وتروم في حنجرة الانسان .

- لا بأس قريب منك الله اذن وصلاتك اعرق من هذا  
البحر وابعد من تلك الشيطان

### القسم الاول

١ - ما الذي يجعل الارض اصغر مما تكون  
امد لهيبا الى جسمها وفتتح باب الجنون

٢ - خبرتني الطوالع قالت : سيأتي زمان  
ويولد في حارة الماء قرب المصلى  
سبي .. او يتمادى فيلعب لعبته القاتلة

٣ - كان يجالسني في يوم الكراة في بغداد

٤ - ويجاذبني اطراف حديث لا يفهمه الانا

٥ - ويقول بان الله تكلم في حنجرة العصفور وحنجرة  
الوادي وتلعثم في حنجرة الانسان .

٦ - لا بأس بريء منك الله اذن . وخاوية صلواتك منل  
بكاء الريح على زبد الشيطان



اما اهم التعابير التي تتعلق بشخصية جبران فهي  
التالية :

١ - ينظر آونة للبحر وآونة في بحر كآبته .  
اشارة الى قول جبران :

- « والقي نظرة عميقة الى البحر فاخترج قلبه في  
اعماقه » - النبي ص ١١ -

٢ - كان يجالسني فوق العشب على اكتاف مدينته  
اشارة الى العبارة التالية :

« وهو يستلذ الجلوس على رؤوس التلال والنظر الى  
مدينتنا » - النبي ص ٧٦ -

٣ - ليس هذا بكائي لجبران  
لكنني اعلم ان الكتابة سري ...

فدعني احبك حتى الندم

اشارة واضحة الى قول جبران :

« اذا وجدت في نفسك ميلا للكتابة ولا يعلم سر هذا  
الميل الا القديسون فلتكن فيك المعرفة والفن  
والسحر ... » - رمل وزبد ص ٢٥ - الخ .

ويبدو واضحاً فيما تقدم ان محمد علي شمس  
الدين استطاع ان يوظف هذين الرمزين في عالم الشعر  
وبالتالي كان قادراً على احداث الرعدة المطلوبة ازاء  
العمل الفني الابداعي . ورغم تنافر الموضوع الذي يجمع  
بين شقي القصيدة يجد القارئ نفسه مرتاحاً في  
قراءتها واجداً فيها متعة تقوده من مطلع القصيدة  
الى نهايتها .

اما قصيدة « ورشة القتلة » فمعظم اجوائها مستمدة  
من الريف الجنوبي . ويظهر ان الشاعر قد عايش  
القرويين وصور شيئاً من عاداتهم وتقاليدهم في سرد  
شعري شيق . ويبدو شمس الدين في هذه القصيدة  
منسجماً مع نفسه يعبر عن علاقات بيئية ينتمي اليها  
وربما يكون قد تعمّد هذا الاسلوب ليصل شعره الى  
أكبر مساحة من الناس . فحتى الانسان العادي يجب ان  
يشعر ان هناك اقلاماً تناصره وتتوجه اليه والا اقتصر  
الادب على فئة محدودة من الناس ، وبالتالي تنحصر  
الكلمة في مجال ضيق لا تنفذ منه .

بعض عبارات القصيدة تعبر عن جو الحرب الذي  
حاول الشاعر الابتعاد عنه في قصيدته السابقتين  
وهو من بداية القصيدة يزود نفسه بالامل رغم اجواء  
الموت والحزن والكتابة التي تسيطر في كل مكان .

جسدي دافئ

والاصابة مزقت الثوب

لكنها لم تزل معلقة بين جلدي

وبين السماء

رثتي لم تزل في مهب النواء

في عبارته الاخيرة يبدو الشاعر متفانلاً غير مستسلم  
للإياس . فهو يدرك وضعه ويعرف ان فانوسه ممكن ان  
يبدد غياهب الظلام والعممة . ورغم خطورة الموقف ينذر  
الشاعر نفسه صليبا وقربانا لانتقاد الانسانية المعذبة .

ان سبعين ألفاً من النجم تهوي

لتلمس هذا الدم المستحيل

فأجرحوني

انا ذبيحتكم في الزمان البخيل

في القصيدة تصوير دقيق لبعض العادات خصوصاً  
نظرة القرويين الى رجل الدين وتقديسهم له معتمدين  
كلامه منزلاً لا يجادل فيه ، بينما يستغل « جعفر  
الدموي » هذه الظاهرة ( سذاجة القرويين ) ليصل الى  
ما يريد تحت ستار سيطرته الدينية .

ويظهر الشاعر في هذه القصيدة غريباً عن كل  
ما يجري حوله وكان الاشياء تتخذ موقفاً عدائياً منه :

جسدي هارب

والقرى تدحرج خلفي جواسيسها

قصب النهر

ثرثرة الماء في صممه

رشايته بي

جعفر الدموي

والقرويات

والنعجة - الذنب . والريح والمذنة

ازاء هذا الحصار وامام حشد الاعداء هذا . يقدم  
الشاعر نفسه خشبة للخلاص :

اقول وداعاً بلادي

وداعاً قيودي الصغيرة

لم يعد للمغني فم

ولا طعم للعاشقين

والذي يفصل الشمس عن طلعها

ورشة القاتلين

الا ان ملاحظة تفرض نفسها في خاتمة القصيدة  
حيث يفقد المعنى الاخير شيئاً من عذوبته وجماله .  
فعند انسجام القارئ واهتمامه بمتابعة تفاصيل  
القصيدة يفاجأ ببعض الاشكال الحسابية التي تحرم  
القارئ من متابعة قراءة القصيدة ليفكر بحل هذا  
الشكل وبالتالي تفقد القصيدة سيرورتها الاولى لتدخل  
في شيء من التعقيد :

١/٢ كوب : نصف كوب من الدال

في

١/٢ كوب : نصف كوب من الميم

في

١/٢ نصف : نصف نصف السماء

ولست ضد استعمال اشكال جديدة في كتابة القصيدة . فللشاعر ملء الحرية في اختيار تعابير شرو ان تؤدي هذه التعابير مفادا جديدا .

اما « اغاني » محمد علي شمس الدين : فانها تتمحور حول خطين رئيسيين : خط غنائي يدخل فيه البعد النفسي . ويشكل مركزا له ، وخط آخر يلعب فيه النغم على وتر داخلي وايقاع عميق .

المحور الاول يضم : « اغنية للمطار » و « حديقة الانتظار » و « اغنية للبحر » و « اغنية للعنقاء » و « اغنية للرؤيا » و « اغنية للموت » و « اغنية كي تنام زينب » .

اما قصائد المحور الثاني فهي : « اغنية معدنية » . « الطعنة » ، « يا ابن سينا يا ابي » و « اغنية للصخرة » .

لكن اكثر من قاسم مشترك يجمع بين اجواء هذين الخطين سيما وان مناخا متشابها يسيطر على معظم القصائد : ولعل هاجس الموت والكلمات المعبرة عنه تطفئ على كل الاغاني بحيث لا تخلو قصيدة واحدة من الفاظ تدل بشكل او بآخر على موضوع الموت :

قناص : مرمى ، دم ، تهوي الملكية ، العصافير نازية . ضربة في الدوار على الراس ، للموتى اذا قاموا ، المقصلة ، للدم القاسي حطام ، الموت ، قبر . الجسد المنهار ، من يقتلنا . بالاضافة الى قصيدة « اغنية للموت » والتي تعبر بكاملها عن هذا الموضوع .

في « حديقة الانتظار » و « زينب » ، و « اغنية للموت » تظهر تقنية محمد علي شمس الدين في فن الشعر ، فهو دائما يستطيع ان يوفق ويلآئم بين الحالة الشعرية من جهة والرمز والصورة من جهة اخرى ، عدا عن ميزة واحدة تغلف كل الاغاني ، وهي وحدة الموضوع ، بحيث نرى ان العبارة اللاحقة تتولد من العبارة السابقة ، وان اي حذف او تغيير من شأنه ان يوقع خلا في نظام القصيدة وسياقها العام ، ونستشهد في هذا المجال بقصيدة « الطعنة » :

— اين انت ايها الصبي ؟

— افتح في ملكوت الله الواحد بابا للتكرار

— وافتح في التكرار طريقا يفضي للانثى

— وافتح في جسد الانثى بابا يفضي للوحشة

— وافتح في نفق الوحشة بابا يفضي للانسان

— وافتح في الفصل الثاني من فقرات الظاهر

كتاب الجرح تجدني خلف الطعنة

اما قصيدتا « يا ابن سينا يا ابي » و « اغنية للصخرة » فيمكن اعتبارهما محطتين يقف عندهما الشاعر ليتأهب بعدهما للشروع بموضوع جديد ، وهما

لا تخلوان من نزعة صوفية ، اذ لا بد وان تراودك صورة للحلاج عند قراءة القصيدتين . ولا بد ان تتذكر بيته الشهير :

انا من أهوى ومن أهوى انا نحن روحان سكنا بدنا

ولعل قصيدة « زينب » من الاهمية بمكان يجعلها تتميز بصفة خاصة هي السهولة في الاداء والترابية في تادية المعنى ، فلا يستطيع القارئ امام نوع كهذا من الشعر الا ان يقف معجبا حين تصيبه قشعريرة الاعجاب . وهذا برأيي المقياس الاول للحكم على اي نتاج .

هذا عن الخصائص التي تمتاز بها القصائد كل على حدة . اما بشأن الانطباعات والملاحظات التي يمكن الخروج بها من المجموعة فانها عديدة نذكر منها :

## ١ - اللغة

في « ناديك يا ملكي وحبيبي » :

يظهر محمد علي شمس الدين مرتاحا من هاجس اللغة . فلم تعد التعابير البلاغية الشعرية من قرآنية ونحوية تشغل باله . لكنه يتجه بلغته نحو منعطف جديد فيه من الخطورة الشيء الكثير . فالحالة ليست سهلة والراهنة تكون على استمرارية هذا النمط من الكتابة . فلسفة شمس الدين تضع القارئ في مفترق بين السهولة والتعقيد وفي فسحة بين العتمة والضوء . كموقف المتلمس الخيط الابيض من الخيط الاسود عند مطلع الفجر .

٢ - اللعب بمقاييس الزمن : من أول عبارة في المجموعة نستطيع ان نكتشف هذه اللعبة الفنية :

» الى

مينرفا وخديجة وآسيا وبلقيس

كل النساء التي ماتت غدا »

اما العبارات الاخرى التي تندرج ضمن هذا السياق فهي عديدة ، منها :

١ - تدور الطواحين ضد الهواء

ب - تدور الساعة ضد الوقت

ج - من يرجع هذا النهر الى المجرى

من يرجعني صوب التاريخ

د - لكنني ضيعت الحكمة حين غزاني الشيب

٣ - استحضار الشخصيات التاريخية واعطاؤها

في بعض الاحيان ادوارا مختلفة عن ادوارها الاصلية . ومن الشخصيات التي ورد ذكرها في المجموعة : القيصر ، عبد الرحمن ، بلقيس ، مينرفا ، المتنبي ، جبران ، ابن سينا وغيرهم .

٤ - لا يمكن تصنيف شعر محمد علي شمس الدين في هذه المجموعة ضمن مدرسة أدبية واحدة . فتارة هو رومانسي حيث تتمثل هذه المدرسة عنده في مواضيعها المتعددة : الكآبة ، الحزن ، الخوف ، الوحدة ، الموت . وتارة هو سورياتي للرمز عنده مفهوم لا يسهل حله ، فلنسمعه قائلا :

انها تمطر في السر وقبل الكائنات  
أو

لي طفل يبحث عن لعبته في قبر ابيه

٥ - تتسم معظم القصائد بنزعة مأساوية تترد بشكل أو بآخر الى الحزن الكربلائي وتتعدها أحيانا لتصل الى حدود المأساوية الاغريقية .

٦ - تقوم المجموعة على احاسيس ثلاثة تظهر تقريبا في مجمل القصائد . هذه الاحاسيس هي :

١ - احساس بالزمن .

٢ - احساس بالموت .

٣ - سديم وجداني عام تفرق فيه الاشياء .  
يفلفها جمعا الحلم كنقيض للواقع .

ولعل الحكم الاخير الذي يكونه الدارس عند قراءة هذه المجموعة هو ان محمد علي شمس الدين قد قطع مسافة في عالم الشعر لم يقطعها سواه من جيله الشعري الجديد . انه يحاول ابتكار المعادلات الصعبة : ان تكون البساطة حاملة ابعاد السوريات والوجدان يحمل ثقل المعدن .

مهدي ناصر الدين

ماجستير ادب عربي

\* اناديك يا ملكي وحبيبي - دار الاداب ١٩٧٩ .

## دار الآداب

تقدم

الطبعة الجديدة من مؤلفات

روجيه غارودي

★

ترجمة نزيه الحكيم

● ماركسية القرن العشرين

ترجمة ذوقان قرقوط

● منعطف الاشتراكية الكبير

ترجمة جورج طرابيشي

● البديل

● مشروع الامل

## أزمة المسرح المصري

- تنمة المنشور على الصفحة ٤ -

بشجاعة . ولكن كلا حسب مفهومه عن الشجاعة وحسب مفهومه عن «الخطر» الذي عليه ان يتشجع وهو يواجهه .

وناني المكرتين : ان الجميع قد تحدثوا من منظور موقع كل منهم . فان لجان جلال الشراوي قد تحدث من منظور صاحب الفرقه . فان يوسف ادريس تحدث من منظور كاتب الجيل الاوسط (بعده جيلان) الذي عانى من صنوف كثيرة من القهر (بصرف النظر عن تغير مفهومه هو عن القهر ورد فعله ازاء كل نوع من القهر . وتعامله مع كل فهار او غشوم) ، وتحدث عبدالرحمن الشراوي باعتباره الشاعر الانساني الاخلاقي الذي يعتبر الحرية قيمة اخلاقية بالاضافة الى كونها قيمة وجودية . وتحدث توفيق الحكيم باعتباره رجلا يجب ان يثبت صلاحيته الدائمة لكل اوان ومكان ومن منظوره المألوف : وهو ان يغير منظوره بسرعة ولكن دون خفة اليد المطلوبة . فيحاول ان يشغلك عن منظر التبدل بكلام يقول فيه ان كل شيء فيه كان هكذا دائما . ولكن دون ان يتبين ان «هكذا» تلك تبدو لمن ينظر اليه ذات وجهين على الاقل (الوجه الذي كان قبل ان تسأله ، والوجه الذي يريد ان يضمن بسرعة - ويخيب دائما - لكي يتناسب مع السؤال) وقد تبدو لمن يعرف تاريخه (لا مناسبة للكلام عن المستقبل) انها ذات وجوه دون حصر .

وتحدث احمد عبدالحليم مثلا باعتباره «شابا مختلفا مع الواقع» . اولا لان مرحلة العمر الحرجة هذه تجعل المرء احيانا متشبها بالقادمين رغم انه رحل عن مكانهم الزمني منذ زمن لا يستهان به ، وثانيا لان القول بالاختلاف مع الواقع يمكن ان يبرر السعي وراء ما «يبقى في الارض» الذي لم يعد تقيضا لـ «الزبد» مثلما كان الوضع في قديم الزمان ، وثالثا لان القول (ايضا) بالاختلاف مع الواقع شيء والقول بالثورة شيء ثان والقول بالرفض (فقط) شيء ثالث . ومعلوم ان القول الاول هو اخف الاقوال وطأة على الواقع وعلى من يملكونه اذا كان هناك من يهدد بالقول الثاني او يبرر بالقول الثالث .

وتحدث سناء شافع باعتباره ولدا ماديا جديلا يعرف قانون التناقض ، وقانون تناقض التناقض (وهذا قانون صعب) . وهذا القانون الثاني يمكن ان يؤدي الى نفي الاصل ، بقدر ما يمكن ان يؤدي الى وجود اصل جديد فيه من الاصل ما يصلح للحياة ولكنه ليس هو ، هو ، وبقدر ما يمكن ان يؤدي الى وضع من قبيل الشعوذة حينما يخرج ارنب من صدفه سلحفاة ثم يضع الارنب بيضة نعامة . فيختفي الاصل ، ولكن تختفي معه العلاقة بينه وبين ما حل محله ، ويصبح من الواجب البحث عن «قوة الابداع» التي

خفيفة . بينما لم يذهب المحرر الى نعمان عاشور ولا الى محمود دياب ولم يطلب منهما الكتابة . اما الفريد فرج ففي منفاه الاختياري بين باريس وعواصم عربية اخرى . وصلاح عبدالصبور في منفاه الاختياري في القاهرة نفسها . ونجيب سرور لحق بزيميله ميخائيل رومان الى «دار البقاء» ، ولم يفكر احد في الذهاب الى الدكتور رشاد رشدي او الدكتور سمير سرحان (مع انهما من كتاب الاهرام) ، ومن حق المحرر ان يزعم انه لا يعرف مؤلفا مسرحيا باسم يسري الجندي او شوقي خميس او فوزي فهمي ، ولا حتى صلاح راتب - صاحب ما يقارب السبعين مسرحية منشورة (فهو ينشر اعماله على دفعات . كل دفعة ، مجلد يحتوي على خمس او ست قطع) ونحو عشر مسرحيات عرضت بالفعل (اكثر مما عرض لالفريد فرج او نجيب سرور ، فقد كان الرجل صاحب حيثة في وقت ما) . . ومن واجبا ان نشير الى ان هذا المؤلف هو الكاتب المسرحي «الكمي» الوحيد في مصر !

اما من المخرجين فقد اشترك عدد كبير . فمن الجيل الاوسط تحدث المحرر مع كمال ياسين ثم كرم مطاوع وسمير العصفوري واحمد عبدالحليم (طبعا مع شيء من التجاوز لانهم اصغر من ياسين سنا) ولم يفكر المحرر في عبدالرحيم الزرقاني ولا حمدي غيث . ومن جيل الشبان ، تحدث المحرر مع سناء شافع وعبد الفار عودة (اما جلال الشراوي ، فقد اختار ان يتحدث بصفته «المكتسبة» التي صارت حقيقته : صاحب فرقة ومسرح . وقد كان هذا اعتبارا شديدا الاغراء لنا بالكلام . فانتبهوا !)

ومن الاكاديميين ادلى بدلوه كل من الدكتور ابراهيم حمادة ، والدكتور سمير سرحان (وهو اكاديمي وناقد صحفي ومؤلف . ولكن تحدث بصفته الاولى ، لا ندري لماذا ؟) . وهكذا فان هذا الحديث عن أزمة المسرح في مصر ، يأتي بمناسبة «طرح الموضوع» المناقشة ، ذات فجأة ، في مصر نفسها ، واعادة سحب الموضوع (اي السكوت عنه دون نتيجة واضحة بعد قليل . ومعلوم طبعا ، ان «طرح الموضوعات» بشكل صحيح لا يعني ألا نصف حل ازمته (هكذا قال ماركس) فما بالكم اذا جاء الطرح غير صحيح . . لم يقل ماركس في هذا شيئا ، ولكن اعتقد انه يؤدي الى زيادة تعقيد الازمة) .

ومع ذلك فسوف نجرب . واحب اولا ان اطرح فكرتين . اولاهما ان المتحدثين في الحقيقة تحدثوا

هي في الغالب كف الخاوي ومهارته . وهذه سمة من سمات هذا الجيل ( او بعض ابنائه ) اخذوها عن اساتذتهم .

فمثلا تحدث سمير العصفوري من موقعه كمدير لمسرح ( مسرح الطليعة ، من المسارح المملوكة للدولة ) ، وهذا يحتم عليه ان يدافع عن القطاع العام ، ولقد فعل . ولكنه - لحسن الحظ او للأسف - شغال بكفاءة مع مسارح القطاع الخاص ، وهذا يملئ عليه الا ينسى مصالح اناس من اصحاب الفضل والمروءة ، ولقد فعل . ولكنه ايضا يذهب الى بلاد العرب باعتباره صاحب مدرسة اخراجية « طليعية » وهذا يوجب الاهتمام بالقيم القومية والتعميق الفكري والتجديد في « الفورم والكونتينت » ، ولقد فعل . ولكن لا بد من ان يوضع في الاعتبار ان الوقت ليس وقت « آرابيزم » ، وانما كل ما يناقضها ، حتى لا « تبوط » المعادلة التي ينبغي الا تكون نتيجتها صفرا . وانما « كتلة » . ولقد فعل ، وخرجت المعادلة كما رسم لها .

ولكن هناك وجها اخر لذلك الجيل من شبسان مخرجينا . اسفر عنه عبدالغفار عودة ، الذي اختار ان يكون رومانتيكيا - وهذا هو الحد الاقصى من نوع خاص من ذكاء نوع معين من رجال الاعمال . ففي الرومانتيكية تستطيع ان تكون ساخطا دون تحديد مهمة للسخط ، وتستطيع ان تكون مكتئبا فلا ينبغي ان يلومك احد لانك تسمى الى الترويض عن نفسك ، وتستطيع ان تكون منفصلا - ولكنك عاقل ولست عبيطا - نستطيع ان نقول انك لا تريد الكلام « الآن » حتى لا اغلط في حق من احبهم ، فلا يحاسبك احد لانك لم تتكلم ضد من يفترض انك لا تحبهم ، فانت على كل الاحوال لا تفعل ما يعبر عنه وجهك باستمرار ، ولكنك لا تفعل ايضا ما لا يعبر عنه هذا الوجه . وانما انت رومانتيكي ، تفعل ما تشاء وتقول ما تشاء ، والنتيجة - لانك لست شديد الذكاء - تحدها النجوم والخطوط المرسومة في باطن كفك .

وتحدث كمال ياسين باعتباره « مديرا » مسؤولا عن كل ما هو « دراما » من ممتلكات الدولة . وهذا يحتم عليه ان يدافع عن هذه الممتلكات بالروح وبالدم . ولكنها ممتلكات مهترئة ، سرقت محتوياتها وزخارفها الثمينة واكلها التراب وتشققت ، ولذلك فلا يمكن الدفاع عنها بحماسة . ومع ذلك فهي يمكن ترميمها وتزويدها بزخارف من البلاستيك المدهون الذي قد يخدع محدثي النعمة فيظنونها من النحاس او من الذهب ، او يتظاهرون ( حتى ) بانهم ظنوها هكذا . ولذلك فانه يدعو الى الاعتراف بحقيقة تاريخية وهي ان افكارا ما ليست فقط في المسرح ، بل ولا في المسرح والسينما ، وانما في المسرح والسينما والتلفزيون .

ولما كان من المستحيل على كل مسرح ان يصبح « بلا تو » للانتاج السينمائي ، بينما يمكن ان يكون ستوديو للانتاج التلفزيوني ، فهو يرى ان يكون في كل مسرح - او يكون كل مسرح ستديو للانتاج التلفزيوني ، لكي يكسب مسرح الدولة وينتمش ويساهم في ميزانية الدولة بأرباح . او على الاقل يعمل نفسه فلا يكلفها نفقات معيشته . وهو هكذا كبير السن وعاطل ومتسول . ولكن هذا ايضا قد يكون نوعا من « التذاكي » . فلو كنت انا المسؤول عن كل ما هو دراما ( المقصود دراما مسرحية ) من ممتلكات الدولة ، ولكني ممثل محدود ، ومخرج « على فدي » ، والانتاج التلفزيوني شغال كالمالود الهانة وكل من هب ودب يفترق الفلوس ما عداي ، انا الذي « امضي » على كل الاجازات لكل من اراسهم لكي يذهبوا فيغرفوا ، وانا الذي عندي كل هذه « الامكانات التلفزيونية » في صورة مسارح : فلا بد ان افكر هكذا : احول كل هذه المسارح الى سنوديوغات . وانا مديرها . ولن يجزؤ منتج او مخرج على عدم تشغيلي مخرجا اذا كان منتجا . او ممثلا اذا كان مخرجا . وهكذا يستفيد الجميع ، ولا اكون شريرا ولا غدا اضر زملائي او اضر ما انتمنتني عليه الدولة صاحبة هذا القطاع الملعون الذي يمكن ان تكون فيه الفائدة ، والنجاة . اما اذا كنت ممن « فتح الله عليهم » وصرت صاحب فرقة مثل جلال الشرقاوي ، فلا بد ان اقول مثلما قال :

● الحرية اهم شيء في الوجود للفنان . ( وهذا كلام حسن ) ولكن ما هي الحرية ؟

● الحرية هي ان ترفع وزارة الثقافة او هيئة المسرح - او كل من كان مكلفا بالمسؤولية في الدولة عن المسرح - يدها عن هذا المسرح ، فلا تراقب شيئا ولا تطالب بشيء ( وقد يكون هذا الكلام حسن ) ، ولكن ماذا تكون شغلة اي هيئة مسؤولة عن المسرح اذن ؟

وهنا يبرز وجه صاحب الفرقة ، الذي كان مخرجا وممثلا : فاولا تفصل الوزارة كل من عندها من المخرجين والممثلين المعينين ، لان هذا يجعلهم موظفين ، وليس اسوا على الفن من الوظيفة . ( اهذا دفاع عن الفن ، او هو مطالبة من « الراسمالي » بوجود جيش من العاطلين يختار هو منهم من يشاء تشغيله بشروطه هو وبالسعر الذي يحدده ) .

وثانيا ان تمدنا الوزارة او الهيئة - او أي جهة في الدولة تظن نفسها مسؤولة - بالقروض ، وامكانيات استيراد المعدات ، وبالمسارح التي تملكها الدولة ولا تفعل بها شيئا لكي تشغلها ، ولكن دون ان تطالبنا بايجارها ، ومع الغاء ضريبة الملاهي علينا حتى تنخفض اثمان التذاكر انخفاضا لا يمس ارباحنا وانما يمس دخل الدولة ، ( فليذهب في داهية ! ) ومع تقديم

« دعم » مالي معقول اذا ارادوا منا خفض « نصيبنا » من ثمن التذاكر .

هكذا يتحدث بضمير « صاحب الفرقة ، المتكلم » : ولا ضمير آخر يمكن أن ينطق بهذه المطالب ، فلا المخرج أو الممثل أو المؤلف أو الفني الذي لا يملك احدهم سوى « قوة عمله » يمكن أن يطلب استئجار مسرح أو دعما أو قروضا للاستيراد أو الغاء ضريبة ملاهي ... الخ . صاحب الفرقة وحده هو الذي يمكن أن يطالب بأن تضع الدولة نفسها في خدمته ، بل ان تفصل له موظفيها من الفنانين لكي يشتغلوا عنده : « حفاظا على الفن » الذي يقدمه .. وقد تتاح مناسبة « موضوعية » للتكلم عن مستوى ما يقدمه جلال الشرقاوي ( مخرجا ، صاحب فرقة ) من الفن .

\*\*\*

... وهؤلاء جميعا . هؤلاء الاصدقاء جميعا ( اللهم لا غيبة ولا نسيمة ) كانوا يقولون اشياء أخرى أو يتصرفون بطريقة أخرى ( عدا عبد الرحمن الشرقاوي ، والحق ينبغي قوله ) قبل سنوات قليلة فقط . ما الذي منحهم - أو خلع عليهم - كل هذا الذكاء ، أو كل هذه القدرة ؟ أنا لا أسال عن ذكاء توفيق الحكيم ، فهذا رجل ينتمي ذكاؤه ومثله ايا كانوا الى عصر غير عصرنا والى مجتمع مختلف عن مجتمعنا بالقطع ، ولكن أسال عن ينتمون في نشأتهم كلها الى « هذا » العصر ، والى الجذر الصحيح لهذا المجتمع . ان من خلع عليهم هذا الذكاء ، هي الاسباب التي حاولوا أن يتحدثوا عنها في معرض الكلام عن « أزمة المسرح المصري » .

يلوح لي ان كلا منهم يمثل تجسيدا لهذه الازمة

- في سلوكه أو عمله أو نفيسه لنفسه أو سكوته أو مهارته أو سخطه ... مظهرا من مظاهرها ، ونتيجة لها ، وسببا لقيامها في الوقت نفسه . ولكنهم ليسوا هم « السبب » .

قال يوسف ادريس ان السبب هو « الرقابة » ، وهذا التعبير الصريح . هو ما دار حوله أحمد عبد العليم وسمير المصفوري وعبد الرحمن الشرقاوي . والباقيون داروا حول أسباب أخرى : البيروقراطية . قلة أجور المؤلفين والمخرجين والممثلين ، هجوم التليفزيون ، رداءة وقدم المعدات في المسارح ، نقص النصوص الجيدة ...

ولا شك ان هذه كلها . وغيرها من مثلها « أسباب » لا تعدو أن تكون من قبيل الاعراض انظاهرة . وحتى اذا تكلمنا عن « أزمة الثقافة المصرية » برمتها ، فلن تكون الاعراض الا تكرارا لنفس تلك العبارات أو الكلمات في الفقرة السابقة .

هكذا يكون علينا أن نبدا الدوران حول الأرض . لا لكي نستكشف ما فيها وما عليها . وانما لكي نتيقن فحسب ، انها ، كروية . وهذا اكتشاف هام وأساسي . فالذين كانوا يقولون انها مسطحة ، لم يكونوا قادرين على رسم خرائط مضبوطة ، بل لم يكونوا قادرين على معرفة أين يعيشون ولا ما يوجد فيما يعيشون عليه من « سطح » الأرض . فلنثبت اذن كرويتها - بالدوران الفعلي حولها - ولننتهز الفرصة للتعرف على الكتل والفراغات والتضاريس ولجمع العينات والنماذج ، ولترتيب ما نحصل عليه من تفصيلات المعلومات وجزئياتها . فقد كان هذا هو السبيل الاول الى العلم . والفهم ، والحكمة .

مارس ١٩٧٩

صدر حديثا :

# الطريق الى الخيمة الاخرى

دراسة في اعمال غسان كنفاني

تأليف الدكتورة رضوى عاشور

دار الاداب

## دمشق تحتضن المسرح العربي وتستغني عن النجوم...

### رياض عصمت

مهرجاناتها ( قرطاج والحمامات ) ، وانه يمكن لاي قطر عربي أن يحتفل بمهرجانات شبيهة، لكن استمرار ونجاح مهرجان دمشق هو انتصار للفن العربي في احدى قلاع المواجهة . ان هذا يمنحه بعدا سياسيا الى جانب بعده الفني . ولقد درجت العادة على أن تعقد في ختام كل مهرجان ندوة فكرية عن احدى قضايا المسرح العربي يشارك فيها عدد من الضيوف المبدعين ، وتوزع فيها بحوث مطبوعة حول القضية المطروحة على بساط البحث . كما جرت العادة على أن تجري خلال انعقاد المهرجان مناقشة العروض تفصيليا وبشكل يومي في ندوة مفتوحة ، بغرض التحليل والتقييم . وقد اكتفت اللجنة المنظمة لمهرجان دمشق الثامن بالندوة اليومية ، والفت الندوات الختامية المتخصصة نتيجة للظروف العصيبة التي تمر بها مصر ، والتي تحرم مثقفها ومسرحييها التقدميين من المساهمة الفعالة في نشاط عربي قومي كهذا . ونتيجة لغياب بعض الاقطار العربية المبرزة مسرحيا عن المهرجان ، منها ( المغرب - الجزائر - الكويت ) ، وتوقف بعض كبار فنانيها عن العمل ( الطيب الصديقي - المغرب ) ، أو وفاة اهم مخرجيها ( صقر الرشود - الكويت ) . المهم ان هذا الطفل اللقيط المتبنى قد نما واشتد عوده ، وأصبح لعيد ميلاده تقاليد احتفالية . ان كان أحبته وأهله قد أعرضوا عنه : وانشغلوا فأهملوه ، فان واجبا الدائم التذكير به ، لاننا برعايته نرعى انفسنا ، ونزرع بذرة ستظل بقيتها احفادنا ، لانه رمز حضارتنا ، ولانه مستقبلنا .

\*\*\*

نزلت الستارة أخيرا على مهرجان دمشق الثامن للفنون المسرحية ، سافرت الوفود الفنية العربية . تلاشت ضجة التصفيق ، وغاضت الاضواء . لكن مشكلات المسرح العربي الراهنة ، التي مثلت امامنا من خلال المهرجان بوضوح كبير ، ما زالت اسئلة معلقة تنتظر الاجوبة . ولعل اكبر فوائد مثل هذا المهرجان هو انه كالشرارة ، يحرض ذاكرتنا وينبهنا الى امراض وعلل المسرح العربي ، بل لا ابالغ ان قلت انه ينبهنا لمجمل الوضع الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي العربي . اذا احسنا التبصر .

بدأ مهرجان دمشق المسرحي بالانعقاد منذ عام ١٩٦٩ بمبادرة من الفنانين السوريين الذين نظموا في فترة وجيزة بحماسة بالغة كرد فعل وطني وحدوي على حرب ١٩٦٧ الخاسرة ، وضرورة مواجهة هذه الخسارة على جميع الاصعدة . منذ ذلك الحين بدأ المهرجان بالانعقاد سنويا وتبلورت له تقاليد ، الا ان مسؤولية الاعداد له انحسرت عن نقابة الفنانين الى الدولة ممثلة بمديرية المسرح في وزارة الثقافة والارشاد القومي . لكن هذا جعل انشغال الفنانين السوريين يتضاءل تدريجيا بالمهرجان في دورتيه الاخيرتين ، سواء من حيث تهيئة عروض جديدة للمهرجان ، او بالمشاركة في تنظيمه والاحتفاء بالاشقاء العرب . وهذا خطأ يتقاسم مسؤوليته الرسميون والفنانون معا ، فالاولاء مفروضة عليهم قيود بيروقراطية ومالية في الدعوات والمبادرات ، والواخر تستقطبهم ستوديوهات التلفزيون الخليجية والخارجية اكثر من المسرح الفقير . رغم هذا استمر المهرجان ، وافاه المرض مرات قليلة فانقطع تحت وطأة الظروف القاهرة ، سواء الحرب التحريرية أو ظروف الفرقة العربية وتشتت الشمل منذ ان بدأت رياح الخيانة والاستسلام تهب على وحدة قضيتنا وتثقل انفاسنا . لكن « قلب العروبة النابض » ظل دعوة مفتوحة للمحبة والفن والصمود . صحيح ان لتونس



شاركت في مهرجان دمشق الثامن للفنون المسرحية ثمانية أقطار عربية هي : ( تونس - العراق - الامارات العربية المتحدة - اليمن الديمقراطية - فلسطين - الاردن - لبنان - سورية ) ، بعد أن تخلفت ليبيا في آخر لحظة . وكان قد سبق للجزائر والكويت والمغرب أن اعتذرت لعدم توفر أعمال مسرحية جديدة ذات شأن ، وكذلك أتت مشاركة تونس بفرقة هواة من باجة هي فرقة « الحبيب الحداد » . أما وجه مصر فلم يقب الا لان السلطات المصرية لم تكن تسمح لمسرحية تقديمية فنية ( وهي امر نادر التواجد الآن ) أن تخرج لتعاني أفئدة الاشقاء العرب في حضان دمشق . وجدير بالذكر ان أكبر عدد من الاقطار المشاركة في المهرجانات السابقة بلغ أحد عشر قطرا عربيا .

مهرجان دمشق الثامن لم يكن - كما توقع المتشائمون والشكاؤون والشامتون - فاشلا . لنكن واقعيين : انه لم يكن احسن من سابقه ، لكنه لم يكن أسوأ . صحيح ان الوضع السياسي العربي قد انعكس عليه : مثل انعكاسات كل نظام سياسي على الفن والثقافة في كل قطر : فائز على عدد المشاركين . لكن عدد العروض المسرحية الجيدة في النتيجة لم يكن اقل من ذي قبل . فقد ارتقت عروض ( « جلفامش » من العراق - « حكايات من عام ١٩٣٦ » من لبنان - « رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة » و « قصة حديقة الحيوان » من سورية ) الى مصاف الاعمال المتميزة في مهرجان دمشق المسرحي بمختلف دوراته . كما تميز المهرجان بظاهرة ايجابية وان كانت تستدعي كثيرا من الحذر والدقة : وهي الاستمرار في دعوة فرق الهواة المتميزة . فشاركت فرقة « الحبيب الحداد » التونسية بمسرحيتين : وان كان مستواهما متوسطا ومتواضعا ، كما شاركت فرقة عمال حمص المسرحية الطموحة من سورية بعرض « القرى تصعد الى القمر » ، وحقت نجاحا مقبولا . وفي هذا - بالطبع - تكريس لمشاركة فرقة جامعة دمشق في المهرجانين السادس والسابع بعرضين متميزين وطلعيين هما : « أن تكون أو لا تكون » و « رسول من قرية تاميرا » أخرجهما فواز الساجر .

برزت من خلال عروض مهرجان دمشق الثامن أهم سمات المسرح العربي في هذه المرحلة : بكل ما فيها من محاسن وقبح ، وبكل ما فيها من علاقات بالواقع اقترابا أو تكوصا . ولا شك ان أهم بند من معالجة الريض هو تشخيص المرض : لذلك كان لهذا الحشد من السمات فائدة كبيرة في اعتقادنا .

□ أولى هذه السمات الرجوع الى التراث واستلهاه المواضيع منه ، وهو ما رأيناه في مسرحيات ( جلفامش - الملك هو الملك - حفلة على الخازوق - مقامة لم يكتبها البديع - دمر عاشقا - الفخ ) . وقد ارتبطت هذه السمة بمشكلة أساسية من مشاكل المسرح العربي هي

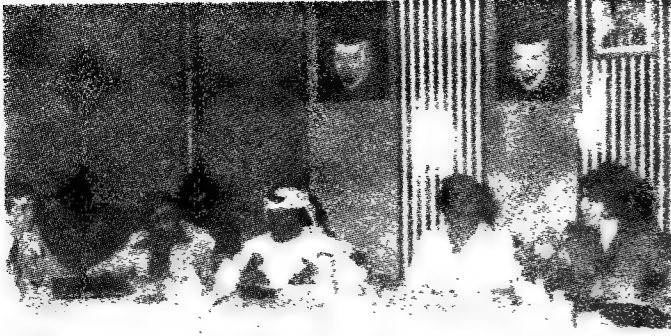
الحاح كتابه ومخرجيه على الاسقاط المعاصر ، في حين ان جزءا كبيرا من الدافع للعودة للتراث هو هروب من سواجهه الواقع كما هو : والمرور من أجهزة الرقابة . اعني ان الضرورة العودة الى التراث ليست ضرورة فنية ذات علاقة بالرمز والمعادل الموضوعي ، عدا استثناءات نادرة تهدف لحياء التراث بجوانبه الفلسفي والجمالي اضافة لما ترى فيه من أبعاد معاصرة - كما في اعداد واخراج سامي عبد الحميد للحمة « جلفامش » بنصها الاصلي . ان التراث - عدا عن سلفيته وعن احتمالات النمطية والتزيينية الخاليتين من الحياة في معالجته ، يصبح معرضا للاهتزاز والسطحية عندما تحشر فيه مسألة الاسقاط المقحم بقصد تمرير « قفشات » سياسية وخطب شعاعية خارجة عن سياقه وموضوعيته . اذا كان الموضوع التاريخي أو التراثي لا يسمح : فمن العبث الاساءة اليه والى المعاصرة ان تحشر مثل هذه الاسقاطات عليه . وكما انني لا يمكن أن أقبل بالتراث بشكله القديم التحفي الخالص . فلست اقبله عندما يلبس لبوس مشكلات اليوم ويصبح بدلا لها . لذلك نجد ان المضمون في مثل هذه المسرحيات هو غالبا العلاقة بين الحاكم والمحكوم . وتحليل بنية السلطة . وكان بهؤلاء المسرحيين النقدميين بوجه عام يكررون المقولة التقليدية « التاريخ يعيد نفسه » . ان الافضل في حالة استخدام التراث والتاريخ كجواز مرور مع حرص على أكبر قدر من الطرح السياسي المعاصر هو اختلاف شيء غير حقيقي وغير متجسد ، كالحكاية الشعبية على سبيل المثال . فهذه يمكن للكاتب ان يلحق عليها ما يشاء دون المساس بها أو بهوضوعية التاريخ . فهي أساسا افتراض . وهو ما نحا اليه سعد الله ونوس ومحفوظ عبد الرحمن في « الملك هو الملك » و « حفلة على الخازوق » .

□ السمة الثانية هي فقر التأليف المسرحي العربي عموما - وهو ما يجعل الاعداد غالبا عليه : ( رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة - الرابرة - الشهداء ينهضون - القرى تصعد الى القمر ) .

واذا كان لاعداد المخرج المسرحي ميزاته في تفسير العمل وتحديد رؤياه فسي علاقة جدلية مدروسة مع الشكل : فان لاعداد الكتاب المسرحيين العرب كثيرا من السلبيات . ان الاعداد يبدو ضرورة مجدية في حال غياب أو ندرة النص المحلي الجيد ، ولسنا ضد الاعداد بوجه عام ، الا ان ما شاهدناه في المهرجان وخارجه من محاولات للاعداد تؤكد نظرتنا التي لخصها ممدوح عدوان في مقال له في « الاقلام » العراقية - وهو أشد المعلنين سرعة واستماتة في الدفاع عن الاعداد - قبل أن يستعرض تجربته في هذا المجال ويبررها ، يقول :

« الرأي السلبي في عملية الاعداد يعتمد على نقطتين :

الاولى : ان اللجوء الى الاعداد أو الاقتباس دليل



## ندوة المهرجان

الفرنسي ، لكنها استعارت بأصالة وفن وذوق ، بقدر استعارتها من مدارس ومناهج وفرق أخرى ، كبرشت ومايرهول وفاختانكوف وغيرهم . بينما وجدنا فرقا أخرى تستعير بفجاجة استخدام السينما والفانوس السحري ، فقد ظهر في عرض اليمن الديمقراطية ، وعرض للعراق ، وفي عرض للبنان . لكن استخدامها لم يكن مـوفقا الا في الاخير ، بينما خرجت في الاستخدامين الاولين حتى عن الوثائق لان الفيلم او الصورة لم يكن يقدم وثيقة مبهولة وانما يكرر صورا معروفة ، او كان له دور الجريدة في سياق غير مناسب ، ولا يستدعي هذا الاستخدام .

□ السمة الرابعة والاحيرة هي أمر سلباته غالبية على ايجابياته ، انها استخدام البلاغة اللغوية محل اللغة المسرحية الملائمة للشكل المختار وللشخصيات المعالجة . والبلاغة بقدر ما هي ادبية ترائية فانها ذات تأثير يفرّج المسرح عن متفرجه ، ويبعده عن معاصره ، خصوصا وان أحد أهدافه البارزة ، كما سبق وذكرنا ، هو التقارب مع المشكلات الراهنة حتى من خلال معالجة التراث . وقد تجلت هذه الظاهرة من خلال نصي محفوظ عبد الرحمن « الفخ » و « حفلة على الخازوق » ، ونص سعد الله ونوس « الملك هو الملك » . كما سبق لنا ان لاحظناها عند عديد من كتاب المسرح العربي . ان المسرح ليس لغة وحسب ، وانما هو تجلي اللغة من خلال الشخصية والموقف ، لذلك فهو بحاجة الى لغة واقعية مرنة ، بل الى « لغات » تتناسب مع توجه المسرحية وطبيعتها الفنية .

## ندوات المهرجان :

اما الندوات التي رافقت المهرجان الثامن وحلت محل الندوة الختامية حول موضوع معين ، فقد بدأت متمثلة ، تشوبها الركافة وتحامل الآراء واستعلاؤها . برجع السبب في تقديرنا الى ان اللجنة المنظمة من جهة ورئيسة الجلسة الدكتور نجاج العطار وزيرة الثقافة

على الفقر في التأليف المحلي ، وانه دليل على انكفاء الحركة المسرحية التي تفتقر الى النص الاجنبي او التراثي . انه كسل المؤلف المسرحي المحلي او عدم وجوده الذي يؤدي الى هذا الانكفاء على ابداعات الآخرين .

والثانية : ان الاعداد هو عملية افقار للنص العالمي واخضاع موهبة الآخرين لاقلام الكتاب المحليين . وهؤلاء يلجأون الى رأي برنارد شو في الذين اعدوا أبسن .

بالفعل ، لو انتفى هذان المحظوران لكنت شخصا من أوائل المؤيدين للاعداد . كما انني أحب ان اضيف فارقا أساسيا بين الاعداد وبين الاقتباس . ولعل اول ملامح هذا الفارق هو الصعوبة ، فالأقتباس عن رواية غير الاعداد عن مسرحية ، كما ان الاقتباس عن مسرحية هو ارقى من اعدادها . « القرى تصعد الى القمر » هي اقتباس يكاد ان يكون تأليفا لمسرحية برشت « دائرة الطباشير القوقازية » ، وهو اقتباس ناجح . هذه هي القيمة والميزان : النتيجة الفنية للعمل ، وبينما نجح فرحان بلبل في اقتباساته حتى الآن عن برشت وناظم حكمت ، نجد ان بعضا من اعدادات واقتباسات عدوان قد جعلت أعمالا مسرحية وادبية هامة محدودة الابعاد ، مباشرة ، ومسطحة . كذلك لم يكن اعداد سعد الله ونوس لمسرحية بتر فايس « كيف يتم تخليص السيد موكينوت من آلامه » لمسرحية « رحلة حنظلة » على درجة كبيرة من التوفيق .

ليس الاعداد والاقتباس هو أن تحيل ما لا تحب الى ما تحب . بل هي محاولة لتعميق الصلة بين عمل ادبي عربي او عالمي وبين الجمهور المسرحي مع المحافظة على أطره الفكرية والجمالية ، وربما اضافة ابعاد أعمق واكثر معاصرة وبيئية من الاصل . انه تفسير للعمل اذن ضمن أطره ومعطياته . لا تشويه وقسر له لاغراض آتية نسيقة .

□ السمة الثالثة هي عدم قدرة الشكل التزييني وحده على النهوض بالمضمون . خصوصا حين تكرر المسرحية شعارات وعظية معروفة . انها بذلك تصبح كمن يتوجه نظريا فقط الى الناس بينما يكلمهم في الواقع من فوق . ويطرح عليهم دروسا يعرفها ويعيها . من جهة ثانية أثبت المسرح الشعبي والمسرح البسيط والمسرح التجريبي انها الطريق الحقيقية للتواصل مع الناس ، ولكن لعل احدى هذه الوسائل هي البساطة الشعبية في المخاطبة التي تجلت من خلال عرض فرقة مسرح الحكواتي بادرارة روجيه عساف لمسرحية « من حكايات عام ١٩٣٦ » . ان من شأن الفنان الناجح أن يستعير ما شاء من الاشكال الفنية شرط أن يحسن توظيفها في بنية العمل . انطلاقا من مضمونه ومن امكانيات التوصيل لجمهورنا على وجه التحديد . ولقد استعارت فرقة الحكواتي من مينوشكين ومسرح الشمس

## سوء فهم عصرة التراث :

لعل هذه المشكلة الهامة من مشاكل المسرح العربي قد تجلت بأكبر قدر من الوضوح خلال مهرجان دمشق الثامن ، وكان هذا في ثلاثة أعمال نسوقها من الاسواق الى الاحسن ، هي : « الفخ » ، « مقامة لم يكتبها البديع » و « الملك هو الملك » .

من دواعي الموضوعية ان يعترف المرء بأنه من العسير جدا على فرقة ناشئة كفرقة الامارات العربية المتحدة تقدم عملها الاول ان ترتفع لمستوى خبرات الفرق العريقة ، حتى ولو توفر لها مخرج مخضرم ممتاز مثل ابراهيم جلال . علاقة ابراهيم جلال بالفرقة وتلمسه لامكاناتها وتقائضها ما زالت في البداية ، كما انه اضطر لاجراء نص لم يحبه ولم يختره هو نص محفوظ عبد الرحمن الذي اتخذ من اسم السندباد محورا له دون أن نكون له علاقة بالسندباد ، أكثر من نزوع عبد الرحمن الى أن يجعل بطله دائما مسافرا مرتحلا قادما من الخارج . المسرحية ذات بعدين : الاول سياسي والثاني اخلاقي ، وذلك من خلال العلاقة بين الحاكم والمحكوم . وقد عدل المخرج في النص اضافة وحذف بحيث يتلاءم مع رؤيته الفكرية والخراجية . ثم قسم المسرح الى مساحتين . تقف في الاولى منها جوتة الفقراء والشعب التي تردد قصصا سردية تراثية ذات علاقة بالدين والسيره والصحابة ، بينما يقف في الثانية السادة الحكام وقد تنفطت وجوههم بأقنعة قبيحة واكتست حركاتهم بالمبالغة الكاريكاتيرية . بين هؤلاء هؤلاء يقف السندباد الذي يولى حاكما وبطلا بالقوة ، ثم ما يلبث ان يستمرىء لمة الحكم ، ويصدق الباطل الذي أشاعه فقبلوه . استغنى ابراهيم جلال قدر الامكان عن الحركة والتمثيل ، مستعينا عنهما بالشكل الخارجي من تشكيل واضاءة وديكور واقنعة ، فكان ذكيا بارعا في اخفاء نقص مقدرة التمثيل في كادره غير المدرب . وكان من الممكن ان ينجح في ذلك لو امتلك نصا اقوى بنيانا واقل مباشرة ، بل ان ما اضافته وما حذفه قد أثقل العمل بسردية زائدة ، ولم يستطع الشكل الجمالي والاقنعة المتقنة النهوض بالمضمون ، بل ظل العمل في نتيجته العامة عملا تقليديا الى حد بعيد ، لم يحسن تمثيل التراث شكلا أو مضمونا ، رغم جماليته التزيينية الخالصة . ولقد كانت نهاية المسرحية مفاجأة للجميع قبل ان يتوقعوا ذلك ، وهي خاتمة الاعيب ابراهيم جلال الذكية لانقاذ ما يمكن انقاذه من عرض عمل فيه أربعين يوما مع شبان هواة يؤسسون لمسرح عربي في منطقة لم تعرف المسرح الا فيما ندر .

ثاني الاعمال التي حاولت الاقتداء بالتراث برؤية سياسية معاصرة هي « مقامة لم يكتبها البديع » التي قدمتها فرقة الحبيب الحداد التونسية من مدينة

من جهة ثانية ، لم تحددا النقاش بالمدهون رسميا من المسرحيين ورجال الادب والفكر ، وانما فتحنا باب النقاش لكل من شاء الحديث . وان كان لهذه الخطوة ظاهرها الليبرالي ، فلا شك انها اضررت بالمستوى النقدي العام ، الذي خرج عن اطر الموضوعية وعن نسبة ظروف الانتاج وعمر التجربة المسرحية في هذا القطر او ذاك ، والذي جعل الفنانين يشعرون بأنهم في محاكمة غير منصفة امام هيئة صارمة كقضاة التفتيش . وقد بذلت الدكتوراة نجاح المطار جهودا اضافية مع بعض الزملاء المنتدين من المسرحيين والنقاد حتى اعادت التوازن الى الندوات التالية ، وضبطت الى حد زمن الحديث وعدم التكرار فيه ، وقللت بالتالي من خوض بعض الصحفيين الشبان في موضوعات اختصاصية يخيل عادة لاي متفرج عادي انه قادر على الادلاء بدلوه فيها ، ولكن كم الخيال في هذا المجال بعيد عن الواقع ، وكم من فائدة للاستماع تتجاوز فوائد الكلام ! على كل حال كانت ندوات المهرجان الاخيرة افضل بكثير في مستواها وتركيزها بوجه عام ، وبرز بين الزملاء المشاركين في الندوة ( وهذا رأي خاص ) : النصف السويدي ( تونس ) ، محمود الزيودي ( الاردن ) ، ابراهيم جلال ( عن وفد الامارات ) ، سامي عبد الحميد ( العراق ) ، د. عادل قره شولي ، د. ناديا خوست ، نبيل حفار ورياض نسان آغا ( من سورية ) .

لا شك ان مشاركة عدد من الادباء والمخرجين كانت مجدية ، لكنها كانت متفاوتة المستوى والتدقيق الجمالي بين عمل وآخر . وهذا طبيعي لان مقاييس الفن المسرحي ما تزال غريبة بعض الشيء على الاوائل واعني الادباء ، بينما يصعب على الاواخر - واعني المخرجين - ان يعزلوا رؤيتهم الخاصة للنص عما يشاهدون . على كل حال كان من هؤلاء المشاركين باهتمام شخصي مشكور : حنا مينة ، أحمد يوسف داود ، وليد قوتلي ، فواز الساجر ، سليم الجزائري ، وشوقي بقدادي .

بينما التزم عدد من المتابعين للندوة بحبل الصمت ( ! ) مثل : بول شاؤول ( من لبنان ) ، قاسم محمد ( من العراق ) ، حبيب كيالي ( من سورية ) ، النصف شرف الدين ( من تونس ) ، روجيه عساف ( من لبنان ) . وقد تكلم الاخيران في الندوتين المخصصتين لمناقشة عرض تونس وعرض لبنان . اما حبيب كيالي فاكثف بابداء ملاحظاته الجارحة الساخرة في الصحافة . وجدير بالذكر ان سعد الله ونوس سافر خارج القطر خلال مدة المهرجان لاسباب صحية ، بينما حضر ممدوح عدوان معظم الندوات لكنه غاب فجأة دون اعتذار في الندوة المخصصة لمناقشة مسرحيته « الزيارة » ...

( باجة ) : وهي عمل جماعي التأليف ومن اخراج ابراهيم مستورة . وقد استخدمت المسرحية تنفا من التراث التاريخي والادبي ، فظهرت فيها شخصيات الواثق والمنوكل وأبو الفتح الاسكندري . لكنها خرجت عن السياق التاريخي فقتلت غيلة من مات مرضا ، ونقلت الاحداث من سامراء الى بغداد ، كما لم تنصف البطل الشعبي ( أبو الفتح ) وأدائه فيمن أدانت من شخصيات الحكام والامير الثائر والفقراء الانتهازيين . كانت الفكرة الاساسية غائمة مشتتة ، لا تدل على تأليف جماعي ، حيث لا توجد ضرورة له في مثل هذا العمل غير التسجيلي ، بل تدل على خيال درامي قاصر في مجال التأليف . لكن قوام الفرقة من الشباب الهواة المتحمسين للمرح الذين دأبوا منذ سنوات على الفوز بالجائزة الاولى لاسبوع المسرح في تونس . والمسرحية هي ثامن اعمال الفرقة الشابة التي تأسست عام ١٩٦٧ وقدمت اول اعمالها عام ١٩٧٠ . وقد تجلى أداء الممثلين بالرشاقة والحيوية الفائقة ، وكان أبرز ما في العرض هو فكرة البدء بتوزيع المناشير السرية في الصالة على المتفرجين قبيل البدء بالعودة الى التراث ، وفكرة استخدام قطع بسيطة من الخشب في تشكيلات رائعة متعددة كديكور لمختلف المشاهد . عدا عن هذه اللغات الثلاث - ومن المحتمل انها أتت من خلال اشراف المنصف السويسي على العرض - فان العمل لم يكن ناجحا في نظريته للتراث « على اساس مراجعته وتقييمه وتعفيره واتخاذ مواقف مما هو منحول ومزيف منه : ومما هو سلبي ورجعي ، حتى نوظفه لخدمة مشاغلنا المعاصرة وقضايانا المعاشية » . انها نظرة نظرية سليمة . لكن التطبيق لم يرتق لمستوى طموحها . برز من الممثلين : خديجة السويسي ، محمد البلطي ، وأحمد الكتباني .

### « الملك هو الملك » لعبة ذكية وخطرة :

لما العمل الثالث فهو « الملك هو الملك » من تأليف سعد الله ونوس واخراج أسعد فضة ، وقد قدمها المسرح القومي من سورية . والمسرحية تعتمد على حكاية من « ألف ليلة وليلة » حول ملك يصيبه الملل فينزل متنكرا ليعثر على شخص إبله يحلم بأن يصبح الملك ليشار من خصومه ، ويدبر الملك الحقيقي حيلة ينصب فيها الرجل مكانه ليسخر من بلاطه وأتباعه ، لكن أحدا لا يكتشف تبديل الملك ، وينكر ( أبو عزة ) الإبله الذي صار ملكا زوجته وابنته ونفسه ويمسك عصا الحكم بيد من حديد ، بينما يصاب الملك الحقيقي بالجنون .

المسرحية تدعي تحليل بنية السلطة في أنظمة الحكم القمعية ، لكنها تفعل ضمن هذا المخطط جانبا هاما هو جانب الشعب . ولو كانت مسرحية شخصيات

لكان هذا هينا . لكن ونوس جهد لتصوير الجانب الآخر ، فخرج من بين يديه غير متوازن وغير مقنع على الإطلاق . رغم أن مسرح ونوس - كما يصوره بعض النقاد والدعاة - مسرح ملحمي ، إلا أن هذه المسرحية كانت درامية البناء تماما ، تستعير فقط أشكالا خارجية من مسرح برشت ، كما تستعير جوهرها الفكري والفني من مسرح العبث الفرنسي بوجه خاص ، وتطعمه بشيء من التراث الفولكلوري . و « الملك هو الملك » مسرحية ممتعة وطريفة ، وذات حوار ذكي في كثير من المشاهد . ولكن ذكاء المؤلف لا يقتصر على اللعبة المسرحية ( التي لم تكن مقنعة في جميع أجزائها ) ، ولكن ذكاءه امتد الى العبث بالافكار ببراعة وحذق لتلائم أغراض مختلف الاتجاهات السياسية التقدمية والديكتاتورية ، فهي أذن مسرحية لكل زمان ومكان ، لا تخلو من التناقض بين فكرتي : ضرورة التنكر حتى تنهيا ظروف الشؤرة ، وضرورة الثورة المباشرة واكل الملك على الفور . كما أن المسرحية بشكل أو بآخر ، ومن خلال أدائها الظاهرية لشكل نظام الحكم ، تبرر للزعيم الحكام هفواته وظلمه ، وتدعي أن استبدال قائد بآخر حتى ولو كان في أدنى سلم المسحوقين أن يحسن من الامر شيئا بل سيزيد الطين بلة ، وبذلك فهي - كما قال أحد النقاد معلقا - تبدو كنصيحة الى الملوك أن يحكموا الزمام ويزيدوا من تشبثهم بعروشهم .

تنطلق فكرة العبث الاساسية في هذه المسرحية الجميلة من خاتمها ، وهي خاتمة مدروسة ببراعة ذهنية محضة ( وليس فنية ) وممهدة لها منذ البداية ، والخاتمة تقول : « الجنون في كل مكان ... في بيت أبي عزة وفي قصر السلطان » . ومنذ البداية يقتل ونوس فكرة الحرية ويفرض على شخصياته ( الوزير - الجلاد - التابع - الثائر .. الخ ) دورا ثابتا من خلال الاطار الاجتماعي والوظيفي الموجود فيه ، وبذلك يحرمها من امكانية الخلاص ، من الحلم ، ومن الحرية . انه يضعهم في مركز ثابت من الحياة ، بل ويعطينا الدرس القاسي : ان من يتخلى عن مكانه الثابت يفقده ويضيع ، فنظرة الناس هي الى الرداء وليس الى الانسان . ان فلسفة العبث المحض في هذه المسرحية نابعة من نقطتين : عدم وجود امكانية للتغير وبالتالي حرمان الانسان من انسانيته وتوقه لحياة أفضل ، والثانية النهاية القائمة اليائسة حيث يغمر الجنون كل البلاد ، رغم كل الشعارات الثورية المباشرة المطروحة من خارج الحدث وعلى لسان الممثلين الذين يؤدون اللعبة .

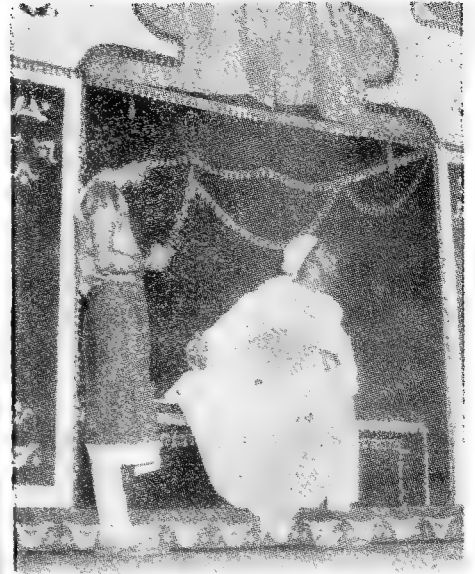
هناك انفصال اذن بين ما يطرحه سعد الله ونوس نظريا على لسان الممثلين الذين يظهرون ضمن لعبة التعريب ليؤدوا أمامنا لعبة مسرحية ، وبين القولة النهائية التي تقولها هذه اللعبة ، والتي كان الفعل التقدمي الثوري فيها محشورا بضعف وافتعال .



« الفخ »



« حفلة على الخازوق »



« الملك هو الملك »

ومشهد الحب الذي تحول الى دعاوة سياسية سردية مقحمة بين عزة وعبيد . انه درس وليس فنا دراميا .

اضافة لهذه الثغرات المتعددة هناك شيء من التناقض والحشو النظري ، وهناك كثير من الاطالة عبر الحوارات الثنائية في مسرحية لا تتلاءم او تقف على ساقيها الا مع سرعة الايقاع ، لانها مسرحية كوميدية من الطراز الذي يقتضي بعض الارتجال . ولو كانت هذه الحوارات درامية وذات عمق انساني وفلسفي ونفسي ، وفي غير هذا النمط من المسرح لقبلناها ، لكنها هنا اثقلت المسرحية اثقال الديكور بكتلته الضخمة ( على الرغم من جمالها وايحائها ) للفراغ المسرحي ، واعادة جو العرض مع مسار الى التقليدية . وقد زاد من هذا التأثير التقليدي نزوع سعد الله ونوس الى البلاغة والسجع ، فهما هنا لم يضيفا نكهة ساخرة ، ولم يقوموا بدور التغريب اللفظي ، بل كانا عبئا على نص يحاول ان يخرج من اطار الحكاية الشعبية الى الدلالات المعاصرة مباشرة وبحدة .

اخيرا نقول ان « الملك هو الملك » نص مسرحي ذكي وبارع ، لكن هذا الذكاء وهذه البراعة وظفا لخلق نوع من التوازن الباطني المدروس يهدف لارضاء جميع الاطراف ، وخوض لعبة التناقضات ، ووضع رجل على المسرح السياسي ورجل اخرى على احياء التراث الشعبي . واما المضمون الفكري الحقيقي للعمل فهو مضمون متشائم ، ينهل من فلسفة العبث : من خلال دائرة الجنون ، ومن خلال الاقنعة التي تجعل وجهه الانسان ضائعا ، من خلال غربة الواحد عن الآخر ، ومن

ماذا كان يمكن ان تنتهي المسرحية ؟  
تساءل دون قسر او اقحام ، ولكنه تساؤل فقط ضمن سياق المسرحية كاحداث وكمقولة فكرية ، خصوصا وانها مستقاة من حكاية شعبية .

الحل الاول هو ان يصحو ابو عزة من جنونه ويمارس العدل كبطل شعبي . فيحطم اركان المملكة القائمة على الظلم ، ثم ينتهي نهاية بطولية ما ، ليعود القمع لما هو عليه .

والحل الثاني هو ان يوضع ابو عزة في مكان الملك ويمارس سلطاته والكل يخدعه ويزين له الوهم ، بينما الملك يسخر منه دون مراعاة لكونه انسانا ، وفي النهاية يدمره بكشف الحقيقة له ، وربما يسوقه للاعدام .

ربما كانت هناك حلول اخرى عديدة ، ولكن الحل الذي وضعه ونوس للقصة هو ذهني تماما ، غير مقنع في واقعيته وفي دراميته . واذكر هنا عدة آراء للناقد البريطاني المعروف مارتن اسلن في كتابه « تشريح الدراما » . يقول اسلن : « كلما كان التجريد اعلى يصبح الفكر ابعد عن الواقع الانساني » . ويقول : « نحن لا نعني في الدراما بما تقوله الشخصية فقط - والمقصود الاهتمام بالمعنى الدلالي للكلمات وحسب - بل الاهتمام كذلك بما تفعله الشخصية المعنية بكلماتها » .

اسوق هذين الاستشهادين لادعم وجهة نظري في ان تحول ابو عزة من ابله الى ملك قوي ، وخاصة تحول موقفه فجأة على شيخ الجامع وشهبندر التجار الى موقف الرضا ، نقطة ضعف واضحة في المسرحية . كذلك اتت المشاهد القصيرة بين الثائرين زاهد وعبيد .



خلال لعبة المرايا ، من خلال نبات الادوار في الحياة . ومن خلال عبثية القضاء على السلطة . وقع ونوس هذا بالحديث عن التنكر ، والحديث عن اكل الملك . لكن هـذين الخطين ظلا هامشين ومقحمين . لا اخفي اعجابي ببراعة ونوس الفاتكة التي تجاوزت كل مسرحياته الاخرى ، ولكنه بدا لي في « مغامرة رأس المملوك جابر » اكثر تماسكا ( فكريا وفنيا ) واكثر انسجاما مع النظرية ومع الواقع ، واقل تبريرا للسلطة القمعية ، بل اشد ادانة لها .

اما الاخراج الذي قام به اسعد فضاء فكان متفاوت النجاح بين مشهد وآخر ، الا انه افتقد عموما لحيوية الايقاع ، ووقع في النمطية والتنفيذية . على كل حال كان الاخراج امينا للنص وافكاره - بل حتى تناقضاته - واستطاع بعض الممثلين ان « يشخصوا » ادوارهم وعلى رأسهم يوسف حنا في دور ( الملك ) فتفوق : كما استطاع بعضهم الآخر ان يجسدوا ادوارهم وعلى رأسهم عصام عبي في دور ( أبو عزة ) وكان جيدا بوجه عام .

### « حفلة على الخازوق » و « دمر عاشقا » :

لعل الاطالة في مناقشة الجانب الادبي والفكري من مسرحية « الملك هو الملك » كان بسبب النزعة التنفيذية في العرض ، هذه النزعة تجلت في عرض آخر هو عرض الفرقة الاردنية لمسرحية محفوظ عبد الرحمن « حفلة على الخازوق » التي اخرجها أحمد شقم . ولكن نص عبد الرحمن يحمل جاذبية في مشهد من مشاهد يعرض علينا انتظارنا ، ففي هذا المشهد تورط المرأة التي سجن زوجها ظلما مدير السجن والمحاسب والوزير ونجارا خبيثا بأن تفودهم الى بيتها وتسجنهم في درج خزانة كبيرة . وفي هذا المشهد الكوميدي الرائع الذي لم ار له مثيلا في المسرح العربي ، يتغير التركيب الطبقي للمجتمع فيصبح النجار في اعلى الطبقات ومن تحته مدير السجن فالمحاسب فالوزير . ويبول النجار من اعلى على الجميع ليفرج عن نفسه . وتكشف المرأة للوالي فساد بطانته الاخلاقي ، لكنه وال متهافت ضعيف ، وحين يأمر بعزلهم عن مناصبهم ، نجد ان مساعده هو نفس الممثل الذي ظهر مساعدا انتهازيا وعقلا مدبرا لكل منهم في السجن وعند المحاسب وفي ديوان الوزير .

\*\*\*

الفرقة الاردنية فرقة نصف هاوية ونصف محترفة . لكن ثقافة شبابها عالية واخلاصهم للعمل المسرحي كبير . لم تكن هناك رؤية اخراجية متميزة ، وكان العرض فنيا دون ما قدمه المخرج الكويتي الراحل صقر الرشود من نفس النص . الا انه فكريا وبلسمات اضافية بسيطة من خلال الاخراج والتمثيل اضاف ادانة صارخة للوالي وتهافت حكمه ، لم يحققها العرض الكويتي . ويظل عمل

أحمد شقم نسبيا عملا نظيفا مقبولا : كان من الممكن ان يكون امتع وارشق لو تخلص من كثير جدا من الاطالة في الحوار ، والبلاغة اللفظية الانشائية عند محفوظ عبد الرحمن ، ليجعل للعمل ايقاعية سريعة ومرحة . اما من الناحية التراثية فلم يتمثل الاخراج أية اشكال عربية اصيلة ، وظل - كالنص تماما - سرديا في معظم مراحل . ولكن جزءا كبيرا من هذا يقع على الحدود التي اطر فيها المؤلف عمله حواريا وبشكل تقليدي لا يساعد المخرج على استنباط كشف جديد لمستويات أخرى من الفعل عبر الاخراج . لمع من بين الممثلين اشرف اباطة في دور ( الوزير ) ، بكر القباني في دور ( النجار ) . وجاكين سعادة في دور ( هند ) .

اما « دمر عاشقا » - المسرحية الشعرية التي كتبها خالد محيي الدين برادعي واخرجها توفيق المؤذن - فتعتمد في قصتها على اسطورة حب بين أمير يماني واميرة من الشام ، وعندما يشترط ابوها الملك على الامير المتنكر في زي شاعر أن يحضر نهرا عبر دمشق خلال عام كي يوافق على زواجهما ، يقبل الشرط ، ومن خلال ضربات المول تتبلور رؤيته للحب : حب الارض والانسان ، ويقنع الناس بأن يحملوا معاولهم ويشقوا للنهر سبيلا ، ويكتبوا للارض حياة ، وتنضم اليهم الاميرة وجواربها لتنتهي المسرحية نهاية سعيدة .

قدمت المسرحية فرقة المسرح العسكري من سورية ، وهي فرقة محترفة لكنها خاضعة دائما ( والان بشكل خاص ) لظروف صعبة . والعمل هو اول مسرحية للشاعر يراها على خشبة المسرح ، لذلك فمن المتوقع ان يسيطر عليها الجانب الادبي الى جانب الضعف الدرامي ، كذلك هي اول عمل المخرج ، ولذلك فمن المتوقع ان تكون العثرات كثيرة .

ولا شك في ان الاسطورة لها منطقها غير المنطقي ، ونحن نقبله لانها اسطورة ولانها شعرية ، ولا شك ايضا ان اللغة الشعرية كانت مطوعة للمسرح عند البرادعي ، وان بعض اشعار الحب جميلة للغاية . لكننا كنا أمام



« دمر عاشقا »

بأس يمدى النلبان في الاستقبال ممثلاً للشعب الفلسطيني . والثاني هو أن معونات أميركية ستصل : ولا بد من الاتفاق حول طريقة لتوزيعها . وبعد أخذ ورد ، واجراءات تنظم استفادة المستقلين من هذه المعونات ، يتفق الرسميون على أن توزع المعونات على الحوامل من نساء القرية : لما في ذلك من معنى رمزي يعتبر تعبيراً عن الامتنان . وهنا تطرأ للفلاح ( الغلبان ) فكرة ادعاء ان زوجته حامل ، فيسوقها بطن محشو بالقماش للمستوصف ليحلب لاطفاله الثلاثة أقمة يقتاتون بها . وتكشف الخدعة فيثور الغلبان ويصفع الطبيب ، فيساق الى السجن ، وتحت وطأة التعذيب يموت . وكي يتدارك مدير الناحية وضابط الامن الفضيحة في تلك اللحظات الحرجة يرتبان ادعاء بأن « الغلبان » فلسطيني يحرض على التمرد ، ويهدد العلاقة المرجوة بين مصر وأميركا . وتصبح صورة « الغلبان » مدعوما بالشهادات المزورة اسطورة مرعبة عن مجرم فار من السجن . وعندما تزداد الامور تعقيدا والاشاعة تفشيا من خلال بحث زوجته وجاره ( الحشري ) عنه ، يختلقون شهادات تثبت انه لم يكن هناك على الاطلاق انسان يحمل هذا الاسم . وفي حين يهزج الرسميون والعملاء ، ينشد الفقراء اغنية للشيخ امام وفؤاد نجم تدعو لصحوة مصر .

تشكو مسرحيات ممدوح عدوان من تعثر الصناعة الفنية : فهي لم تتطور بتطور كم انتاجه تأليفا واعدادا ، وانما تتراوح مستواه في تخطيط صعودا ونزولا ، فبينما كان تأليفه في « كيف تركت السيف » و « هاملت » يستيقظ متأخرا « جيدا يرفعه لمصاف كتاب المسرح العربي الشباب الجادين ، كانت اعداداته التي تقترب من التأليف في خروجها عن النص الاصلي واقحام مشاهد وتفسيرات خارجية عليه تتراوح بين القبول والردىء ، كذلك كان مستوى مسرحيته « ليل العبيد » . انه يسبق على المسرحية التي يعالجها - سواء كانت لميخائيل رومان أو لبيكيت أو لسينغ أو ليفشرمان أو لشتاينيك أو للقعيد - نفس السمات العدوانية الصارخة . لكن مشكلة البناء الفني والوعي الدرامي هما ما يعوزانه كمؤلف مسرحي ، رغم انه يتمتع بحوار سلس ذكي ، وجراة طريفة على اثاره حماسة الجمهور ، وتفريغ شحنته السياسية الانفعالية الكامنة . ان مسرحياته مثقلة بالاطالة والاسهاب ، كما تفتقد في احيان كثيرة الشخصية الانسانية المقنعة والمؤثرة ، لان الصراخ يحجب الفن عند ممدوح عدوان ، فهو من المؤمنين بالصراخ شعرا ومسرحا ومقالة ، وهو من عتاة المدافعين عن المباشرة . ورواية القعيد عمل متميز ، غني بموضوعه وقواد الدرامية الكامنة ، لكنه عمل يشكو في أصله من فوضى الشكل ( التي جهد القعيد لتبريرها بوسائل بهلوانية ظريفة ) ، وعدوان لم يستطع وضع يده على الجوهر الدرامي الموحد والمتكامل من الرواية ،

فهم مدرسي للمسرح . ان معالجة التفاصيل ، وأغنى تحديدًا وبشكل خناس : رسم الشخصيات وتبرير دوافعها وعلاقاتها . وانقضاء على القفزات غير الدرامية وغير المبررة في علاقة الأمير بالمول وبالشعب . هذه المعالجة لم تكن موفقة : ان لم نقل انها كانت غائبة تماما عن خبرة المؤلف ووعيه . لذلك كنا امام عمل متحففي الاسلوب ، تقليدي المعالجة : تكمن الموهبة والبراعة فيه في انه كتب شعرا . لكنه ليس مسرحا شاعريا ، لاننا لم نشعر بأية رعشة انسانية تنبع من موقف درامي ما . وكما ان اللغة تزينية ، والنص تنفيذ حوارى نظم نظما للاسطورة . فقد اتى الاخراج محدود الرؤية الجمالية من ناحية الشكل . ويبدو ان المخرج قام بانقاذ النص الشعري المطول بكثير من الحذف والتعديل ، لكن رؤياه ظلت عند هذه الاطر ، تنفيذية فيها حسن ادارة للممثلين ، ورسم معقول للحركة ، مع عدم تمثيل الاسطورة جماليا وخلق معادل لها على المسرح . على كل حال لم يكن العرض مملا ، ربما لقصره : وللإيقاع السريع للمشاهد ، وهذا فضل يعود للمخرج الشاب توفيق المؤذن . اما الرقصات فلم تندمج تماما بأجمعها في العرض ، وتنبثق عن ضرورة فيه ، وانما اتى جزء كبير منها تزينيا مضافا من خارج العمل الغني . لمع من بين الممثلين ( ويبدو ان للمخرج بعض التأثير الفعال في هذا ) كل من : رياض وردباني ، فايز ابودان ، نور الدين داغستاني . للأسف لم يكن بطلا المسرحية ( دمر والاميرة ) من بين هؤلاء اللامعين لغضاضة تجربتهما ، ولو تحقق هذا لارتفع العرض مراحل . كما لم يكن للاضاءة دور فعال في هذا العرض المسلي من فرقة لها ظروفا وجمهورها الخاصان .

كل ما لم تحققه المسرحيات التي اقتدت بالتراث ، كفن عرض ، استطاع المخرج العراقي سامي عبد الحميد تحقيقه في رؤيته الاخراجية المتميزة للحمة « جلفامشر » ( ولنا عودة اليها في نهاية المقال ) .

## تهافت المسرح السياسي الدعائي :

تطرح مسرحية « الزيارة » التي قدمها المسرح الفلسطيني موضوعا هاما ، اعده ممدوح عدوان عن رواية ليوسف القعيد ، واخرجه حسن عويتي . حدث طارئ في حياة قرية مصرية بائية . موكب الرئيس الاميركي سيتوقف في القرية لدقائق اثر اتفاق سري بين مدير الناحية وعميل غامض . كل شيء يضطرب . الفقراء السذج جرح بعضهم في الحرب أو استشهد اقاربهم واصدقاؤهم في الحرب مع اسرائيل بأسلحة اميركية يجمعون على رفض الزيارة ، والرسميون يهينون الذبائح والزينات والمراسم . ويبدأ هنا موضوعان : الاول هو اقتراح بأن يشترك فلاح فلسطيني



واحساجهم على ما يجري من مهزلة وخيانة . ونرى صورده مبالغة عن الواقع السياسي والاعلامي والثقافي في مصر . لما نرى صورده عن عالم الموتى حيث يحتشد شهداء الامة العربييه في مصر في مختلف مراحل نضالها .

مشكلة هذا العمل المسرحي هي تشتت الشكل : يصوح العمل بمبيري - ولكن الرويه التعبيرية عادة يعوض فيما وراء الواقع . بينما بدت هنا فانتازية حائضه وذات نظره مسطحه لما يجري . كما ان العرض بجا للعرض السياسي لمشاهد العبور ، لكن هذا النزوع لسجيهه نان مفلوطا ، فلم يكن ما شاهدناه وثائق لها اغميتها او معاجاتها او سريتها . اما المشكلة الرئيسيه التي لم يستطع المخرج تلافيها فهي العثور على الاسلوب المدم للعرض ، فقد اختار الشكلانية سبيلا ، والامتناع البصري والترفيهي هدفا ، وذلك للتخفيف من جفاف الموضوع وعدم دراميته . لكن هذا السبيل قاده الى البعد عن الواقعيه ، وبالتالي عدم اقتناعنا بالقصة الخياليه التي نشاهدها والتي لم تقنع بها فنيا ، ومن ثم لم نثار . وافتقد التمثيل الى واقعيه الاداء ومعايشه الادوار . فاصبح نفيلا لانماط جاهزة . بوجه عام لم يصف هذا العمل شيئا على الاطلاق لما يؤمن به المواطن العادي . وربما كانت له ضرورة واحده داخل مصر : اما خارجها فهو لا يزيد عما نكتبه الجرائد . انه عمل خال من عناصر الكشف والانارة السياسييتين والانسانييتين . ولم تكن هناك لمسات درامية وانسانية في بنائه التفصيلي . واما تضخيم كاريكاتيري مرسوم لموعظة نعرفها .

في مشكلة مشابهة وقع عرض اليمن الديمقراطي . وبشكل اكثر حدة من خلال عدم الخبرة المسرحية في عرض « نحن والفاشية » ، فقد كان العمل عبارة عن شعارات سياسية . واداء ايمائي ، وعرض سلايدات وناقية . واذاعة اغانى لمارسيل خليفة وغيره ، وقد دمجت معا من غير نظام فني لتصور جوانب من الاضطهاد في مناطق مختلفه من العالم : تشيلي ، اورغواي . وفلسطين . اخرج العمل احمد الريدي ، وهو من اعداد الشاعر العربي زكي عمر .

اما العمل الثاني الذي قدمته اليمن الديمقراطية الشعبية فهو مسرحية تقليدية ميلودرامية بعنوان « الفردية القاتلة » من تأليف واخراج : علي الرخم . والمسرحية تدين نموذجا للشخصية السياسية الانتهازية الوصولية التي تنعكس من خلال احد الحكام ، وتظهر سقوطه المعنوي والمادي في النهاية . وهذا العمل يبقى اضعف من « نحن والفاشية » ، واقل تمثلا لفكرة المسرح السياسي . والعمل الفني الحديث . لكن تجربة المسرح اليميني تجربة غضة ناشئة . ومن الظلم ان نحاكمها بمقاييس كبيرة . يكفي ان المسرح بدا في تلك المنطقة العربية بانجاح تقديمي وبطموحات متحمسة .

بل غرق في تشتت الشكل . بعد ان قلل باضافاته من اقتناعنا بواقعيه ما يحدث . فيما هو يجهد نفسه ويركز فواده على ان يحيل المسرحية من « امركة » مصر الى « امركة المنطقة العربية » . اول خطأ ارتكبه المسرح الوطني الفلسطيني وعدوان معا هو تحويل شخصية ( ديبتي ) المصريه المسحوقة الى شخصية ( الغلبان ) الفلسطيني . نانت هذه الصورة الجديدة تشويها صارخا للواقع وللشخصية الفلسطينية اليوم . والبحث عن استثناء نادر او معدوم . مسحوق وذليل ، يحوله حصومه فقط الى اسطورة ( زانفة ) من البطولة والتمرد . لا ادري كيف امكن لكاتب تقديمي ان يقع في مثل هذه الغلطة . حتى ولو اتاه التكليف بهذا التعديل من جهات فلسطينية مسؤولة ! فقد اجمع المنتدون على ادانة توجه هذه المسرحية سياسيا وفكريا : اضافة لعيوب الاعداد الفنية . والشعارات المتكررة المطروحة فيه . وتعدد اساليب الفن واللغة فيه .

ولم يفلح اخراج حسن عويتي في سد الثغرات . ودنك ضمن ظروف عسيرة يواجهها المسرح الجاد بوجه عام . فبدت الخطة الاخراجية مشوشة . وغير موحدة . ننراوح بين الواقعيه المفرطة . وبين المبالغة الكاريكاتيرية . اما معظم الشخصيات فكانت نمطية مسطحه . لم يتميز من بين الممثلين في هذا الاخراج الجديد سوى زيناتي فدسية في دور ( الحشري ) . صبحي سليمان في دور ( الغلبان ) . فيلدا سمور في دور ( الزوجة ) وبسام كوسا في عدة ادوار وشخصيات لعبها برشاقة . وهؤلاء تميزوا نسبيا بينما سقط الباقون في الافتعال والميلودرامية والتبريج والخطابة من باقي المجموعة الكبيرة من الممثلين . حسن عويتي مخرج موهوب سبق ان شهدنا له عروضاً جميلة الاخراج مثل « ليلة القتل » . « اضبطوا الساعات » و « في انتظار اليسار » . لكن التوفيق خانة مع نص غير مقنع . ومع ظروف عمل عسيرة وشاقة . ومع ديكور مقعد المستويات حشر به المسرح . واضاءة غير موحية بشيء .

لم تكن الفرقة القومية العراقية احسن حظا في المسرح السياسي الدعائي من المسرح الفلسطيني . فقد كان هناك شبه اجماع على ضعف التأليف في « الشهداء ينهضون » بحيث لم يستطع المخرج سليم الجزائري رغم ذوقه الجمالي الرفيع انقاذ العرض من السطحية وترداد الشعارات . فكرة المسرحية في الاصل استوحاها سعد الدين وهبة من اروين شو في « ثورة الموتى » واعطاها عنوان « ٧ سواقي » ، ولكن نبيل بدران ( المصري المقيم في العراق ) قام باعداد ثالث لها لينقلها من زمنها - أي بعد حرب ١٩٦٧ - الى ايام اتفاقيه الصلح المنفرد مع العدو التي دبرها السادات ونظامه .

تروي المسرحية قصة فانتازية عن شيداء حرب اكتوبر الذين نهضوا من قبورهم ليعلنوا سحقهم

كذلك هو شأن مسرحيه « جزيرة النحاس » التي ددمتها فرقة الحبيب الحداد التونسية من تأليف جماعي واخراج لابراهيم مستورة . تحكي المسرحية الفانتازية عن جزيرة ما تدعى جزيرة النحاس تتهددها كارثة . هي ان البحر سيفمرها لاسباب طبيعية . ولا حل سوى ان ينفذ منها افضل الأزواج في افضل المهن ( كما أيام طوفان نوح ) ، أو ان يبني سكانها سدا يمنع الطوفان . لكن مجلس حكمائها يختار أنحل الاول . ويضعون قوائم اسماجين لافاد انفسهم ومصالحهم قبل كل شيء . وفي النهاية يرفض المهندس الذي اقترح مشروع الانقاذ الاستسلام لهم . ويفسر الطوفان كل شيء .

مسرحية فيها كثير من الذهنية والافتعال والتهريج . وعلى الرغم من ان فكرتها المحورية خامة جيدة لمسرحية باجحة . الا ان معالجة التفاصيل ضعيفة وصيبانية . كما ظهرت جوانب الضعف والهوية في هذه الفرقة النسابة وهي تحاول ان تخوض غمار عمل سياسي مباشر .

### التجريب المسرحي في ثلاث فرق سورية :

اصبح مصطلح « التجريب » في سورية من أكثر المصطلحات ابهاما وتعددا في النظرة والتفسير . وقد أتيج من خلال مهرجان دمشق الثامن مشاهدة ثلاثة أنماط من التجريب عند ثلاث فرق : الاولى المسرح التجريبي التابع لوزارة الثقافة ، والثانية فرقة المختبر المسرحي الخاصة والتابعة لنقابة الفنانين . والثالثة فرقة عمال حمص التابعة للاتحاد العام لنقابات العمال .

يسجل « المسرح التجريبي » فارقا في مفهوم التجريب في أوروبا عنه في المفهوم المحلي ، فذاك بحث نخبوي شكلي ، وهذا خلق أصيل وفعال في المناسخ « السياسي - الاجتماعي » الراهن . ان « المسرح التجريبي » يتهم أذهان الكثيرين بالخلط في مفهوم التجريب ، ويعتبره محاولة لزيادة التواصل مع الجمهور العريض وتلبية حاجاته .

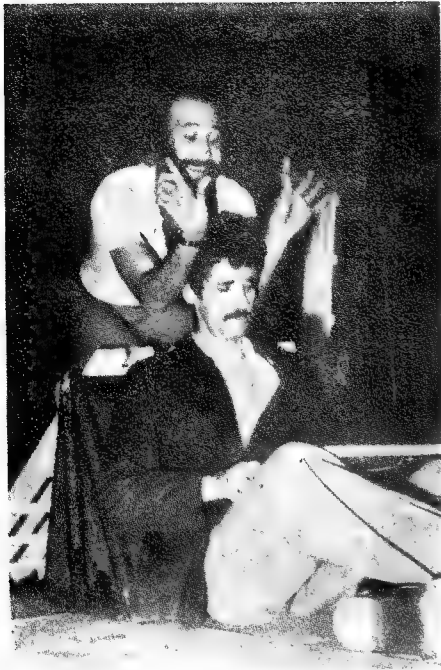
ونحن نعتقد ان هذا الكلام في حد ذاته هو الالتباس والتعمية النظرية للتجريب . فكل المسارح - حتى التجارية منها - تدعي هذا . اما التجريب فهو أينما كان بحث في شق طريق مختلفة شكلا ومضمونا عن المسرح السائد : مسرح المؤسسات الرسمية والمسرح التجاري . هذا هو التجريب عند برشت ، وكما عند مير هول ولوبيموف وغروتوفسكي ، كما عند بيكيت ويونيسكو وماياكوفسكي ، وكما في مسرحيات جورج شحادة وسلافومير مروجيك وبيتر فايس ، كما عند سترندبرغ ولوركا ، وكما عند أولبي وأرابال . انه نسف للتقليدي والمألوف والمسموح به . لذلك فهو مسرح مضياء ، مسرح مستقبلي بكل معنى الكلمة ، جمهوره قليل ، ومضاعبه كثيرة . ان دربه ليست

مزروعة بالورود وانما مغطاة بالاشواك . والمسرح التجريبي كان غالبا - ان لم نقل دائما - يقدم عروضه بشكل فقير . وداخل صالات صغيرة الحجم لا تتسع لأكثر من مائتي متفرج . حتى في الدول الاشتراكية هذا هو مفهوم التجريب . وهو ليس مفهوما نخبويا او شكلايا ، وانما هو بحث في جوهر المسرح وعلاقته مع الانسان المعاصر ، وبحث في علاقاته الداخلية ، ثم في صلتها مع الجمهور . كيف يمكن لمسرح يدعي التوجه الى الجمهور العريض ان يقدم عروضه في مسرح كالقباني ؟ ثم اذا قام بهذه المهمة على اتم وجه ، فما هي مهمة « المسرح القومي » ؟

بنفس القدر الذي نرفض فيه ان يصبح مسرحنا القومي تجريبيا . فنحن نرفض أن يكون توجه مسرحنا التجريبي تعليميا . هذا يفترض تنازلا غير مبرر في الطموحات المتعلقة بمستوى النصوص خاصة . وبدلا من أن يعتبر دفعا للحركة المسرحية نعتبره مجرد عملية اصلاحية توفيقية ، ان لم يكن عقبة أمامها تشوش اتجاهات المسرح ، وتدغمها في دعاوة نظرية واحدة وشكل متقارب ، فيه كثير من التعالي العملي رغم التواضع النظري .

صححت فرقة « المسرح الجديد » التونسية كثيرا من المفاهيم المتعلقة بالتجريب ، وكذلك « مسرح الحكواتي » من لبنان . فهما يطرحان حقيقة التجربة المفتوحة للتعليم والتعليم ، التي « تتحقق مع جمهورها الحقيقي متنامية كل مساء . لا شيء ثابت وله تعريفه الجاهز ، لا الكتابة الدرامية ، ولا طرق تدريب الممثل ، ولا مكان العرض . ان العمل المسرحي وبكل أطره المعروفة يصبح بهذا المعنى مجرد احتمالات تتبدل ، وتصوب وفق العلاقة الحية مع متفرج بالذات » .

هذا الكلام النظري الجميل كتبه سعد الله ونوس وفواز الساجر على برنامج العرض ، لكنه مجرد كلام . ان على المسرح التجريبي اذن أن يخرج من صالة المسرح الصغيرة المفلقة الى التجمعات الكبيرة ، الى الشوارع والساحات والملاعب ، وأن يغير من شكل العرض المسرحي واسلوب انتاجه ، أن يقوم بمهمات جواله على القرى والمعامل والتكنات . هذا ما لم يفعله « المسرح التجريبي » اطلاقا . لكن هذا ليس كل شيء ، فالحاجة الى التجريب هي في صلب العمل المسرحي نصا واخراجا وتمثيلا . وهذا لا يتحقق فقط من خلال الشكل الجماهيري وتغيير علاقات الانتاج والتواصل مع الجمهور العريض ، وانما يتحقق من زاوية أخرى بقيامه بالدور الذي لا يقوم به المسرح القومي او الجوال أو المسارح التجارية : دور اعداد الممثل ، ودور الثورة المسرحية التي قد تفوص في الاصول البدائية القديمة او تنطق لرحاب المستقبل البعيد . وهي رغم حدود



« رحلة حنظلة »

الذي يبدأ مضحكا . مهزوزا . خانفا ، ينهي المسرحية بان يرفع عينيه لبعيد . وتصبح نظرتة متفائلة متحدية وقد أدرك هويته وذاته . هذه هي الرحلة من الفغلة الى اليقظة : رحلة تذكرنا بالشخصية الاثيرة عند محمد الماغوط ودريد لحام ، وفي قصص زكريا تامر .

في المجتمع الراسمالي نجد المواطن البورجوازي الصغير غارقا في ما يسميه ماركوز بالبعد الواحد لحياته الاستهلاكية ، نجده غير ميسس ، غير واع لانسحاقه اليومي من قبل المؤسسات ( الاسرة والعمل والقانون ) . اما المواطن البورجوازي الصغير في بلدنا فهو ميسس في حياته اليومية ، لانه محروم ، ومحتاج اقتصاديا للقيمة . كما ان مواجهة المؤسسات له مباشرة ، واكثر قمعا وصرامة . بحيث لا يمكن عرض مشكلاته الحقيقية على المسرح ضمن شروط الرقابة وغياب الديمقراطية . من هنا تبدأ أزمة المسرح الذي يدعي التسييس والتعليمية ، فهو يحاول اقناعنا بما نحن مقتنعون به مسبقا ، ويعلمنا ما نعيه سلفا ، وهو في واقع الامر لا يتوجه فنيا ( وضمن غياب تقليد الذهاب الى المسرح في حياتنا الاجتماعية ومن قبل الفئات الشعبية التي تحتاج - ربما - لهذه الطروحات ) الا الى المثقفين الذين لا يحتاجون لهذه الدروس التعليمية المبسطة .

فواز الساجر مخرج مسرحي موهوب ، أثبت قدراته منذ عروضه الاولى ، ولم يسقط له سوى عرض واحد . من افضل اخراجه « حليب الضيوف » . « أن نكون أو لا نكون » ، « رسول من قرية تاميرا » . و « يوميات مجنون » . وهو يقوم للمرة الثانية باخراج

انتشارها الجماهيري الضيق ستحفر القناة لنبيع جديد يروي الارض العطشى . وستترك بصماتها على التمثيل والتأليف والاخراج .

### « رحلة حنظلة من الفغلة الى اليقظة » :

يقول مترجم نص بيتر فايس الاصلي « كيف يتم تخليص السيد موكينبوت من آلامه » نبيل الحفار :

( أن فايس بدأ كتابتها عام ١٩٦٣ . ولكن بسبب انشغاله بمسرحية « مارا - ساد » ثم « التحقيق » ثم « انشودة غول لوزيتانيا » ثم « حديث عن فيتنام » . تاجل انهاؤها حتى عام ١٩٦٨ ) .

ويعتبرها المترجم مرحلة الانتقال الفكري الواضح من طرح ومعالجة مشاكل الذات الى معالجة مشاكل عامه بأسلوب لفوي جديد بدأه منذ « ليلة مع الضيوف » . فكره مسرحية فايس اذن فكرة قديمة بين مؤلفاته أعاد احياها بعد ان نال شهرة ونجاحا في مسرحياته الكبيرة الرائعة ، التي شق بها أسلوبا جديدا هو المسرح التسجيلي . هذا يحدث مع كثير من المؤلفين . واي شخص مارس الكتابة الابداعية ( للمسرح خاصة ) يدركها . لذلك اعتقد ان النتيجة الطبيعية هي ان يخرج العمل أقل موهبة وثالفا من بقية اعماله . انه عمل ثانوي وذهنوي . وهو على اية حال ليس عملا تعليميا . ولا يرقى لمسنوى مسرحيات فايس الشهيرة المذكورة .

ما فعله سعد الله ونوس بالعمل هو تقريبه الى حد ما من البيئنة المحلية ، واطافة بعض اللمسات والمشهد ، لكنها ظلت في كثير من مشاهداتها غريبة على الواقع المحلي ، وعلى اقتناع المتفرج المحلي . تحاول المسرحية تحليل وضع وشخصية بورجوازي صغير ( اقرب الى البروليتاريا ) . وتظهر تدرج وعيه من خلال معاناته وانسحاقه . ان ( حنظلة ) يلاحظ ما يريدته ويتجاهل ما لا يريدته . انه قانع جدا ، طموحاته صغيرة ، وأحلامه محدودة : بيت وزوجة وعمل في بنك « كعداد فراطة » . اما المجتمع الممثل في السجن ومدير البنك والطبيب صاحب نظرية الطب ( السايكو - اعلامي ) لتطهير ذهن المواطن من الشكوك والتساؤلات ، وكذلك الزوجة وعشيقها والشيخ الدجال والمثقف والصحفي والسيدة الخيرة ، وأخيرا الحكومة ، كل هذا المجتمع هو القوة التي تسحقه تحت وطأتها . كلهم يطالبونه بالرضى ، كلهم يخدمونه بالتسامح والطيبة . وكلهم منتفعون من اذلاله . صمته يريحهم ، وجهله يقويهم .

اما الراوي ( حرفوش ) فيحرضه ويقوده وسط هذه المتاهة كي يعثر على ذاته . ويعرف الطريق لمواجهة ما يعيق ويحط من انسانيته وكرامته . ان ( حنظلة )

اضافية توسع دائرة المشهد وتجعل باقي الممثلين يتشاركون فيه .

ن ان الممثلون مجيدين بوجه عام ، وتخلصوا من التشنجات الزائدة المرسومة في العرض السابق ، وفي مقدمتهم يوسف حنا ( حنظلة ) ، زيناتي قدسية ( حرفوش ) . فايژه درويش ( الزوجة والمرضة ) ، تيسير ادريس ( الشيخ الدجال ، الدرويش ، العشيق ) وحسان يوس ( الطبيب ) . كما وفق المسرح التجريبي بممثلين جيدين وافدين هما نجاح سفكوني ( السجان ورجل الحكومة ) . وعلي كريم ( مدير البنك ورجل الحكومة ) .

كان اخراج المسرحية بوجه عام جيدا . لكن هناك شيئا لا يصلح . اذ يظل التوجه الفني . والنص المكتوب المتفقد به . هما الاساس . ونحن نأمل من التجريب المسرحي ان يلغي التسمعات الدعائية والتنظيرات غير العملية . وان يصبح مرينا ونابعا من الرؤية الفلسفية العميقة التي تستجلي أبعادا جديدة في الوجود والنفس الانسانية .

### المختبر المسرحي و « قصة حديقة الحيوان » :

انها لشجاعة حقبة ان تنهض مجموعة من الفنانين الجادين اطلقت على نفسها اسم « المختبر المسرحي » في ظروف هذه الايام الصعبة لتقديم عمل مثل « قصة حديقة الحيوان » للكاتب الاميركي المعروف ادوارد البي . ما هي الدوافع وراء نشوء هذه الفرقة التي جمعها المخرج وليد قوتلي ؟ وما هو السبب وراء اختيار مسرحية البي فاتحة لاعمالها ؟

« قصة حديقة الحيوان » هي أولى مسرحيات الكاتب الاميركي . كتبها عام ١٩٥٨ ونال عليها نجاحا فائقا عندما عرضت مع مسرحية بيكيت « تسجيل كراب الاخير » . ومن يومها تتابعت مسرحيات البي الذي انضم اسمه لقائمة كتاب الطليعة او ما يسمون عادة بكتاب العبث . كتب « صندوق الرمل » و « موت بسي سميث » و « الحلم الاميركي » و « من يخاف فرجينيا وولف » . يعتبر البي أحد كتاب مسرح العبث لانه على وجه الخصوص هاجم في اعماله المسرحية اسس التفاؤل في المجتمع الاميركي ، وأظهر الجانب المظلم منه . ويقول الناقد مارتن اسلمن عنه في كتابه « مسرح العبث » انه منذ مسرحيته الاولى قد أظهر قوة ومرارة تهكمه اللاذع . ويضيف قائلا : « في حوار مسرحيته الواقعي وفي موضوعها هناك تعبير عن عدم قدرة انسان لا منتم غريب على اقامة صلة حقيقية حتى مع كلب » اذا استثنينا الصلة مع الانسان . ان قصة حديقة الحيوان ) ، ذات صلة قرابة وثيقة بعالم

« رحلة حنظلة » اخراجا جديدا بكل شيء فيه . وهذا دليل على صحة وغنى خياله الابداعي ، خصوصا وان الاخراج الاول كان مثقلا بالديكورات المعقدة ، والافتعال . والغرابية ، والبعد عن انحس الشعبي . حاول الساجر ان يتخلص مما يثقل المسرح ويعيق حركة الممثل ، فاستخدم قطعاً بسيطة يركبها الممثلون بأشكال مختلفة في الفراغ المسرحي ، واستفاد استفادة تعبيرية ممتازة من الاضاء ، كما استعاض عن الاكسوار بتشكيلات يصنعها الممثلون بأجسادهم .

بذات الرؤية الاخراجية الجديدة بتخفيف بعض المقاطع الزائدة من النص المعد . ومحاولة انقاذه من الغربة الذهنية التي طغح بها على الرغم من ادعاءات الصبغة المحلية . وعمد الساجر الى اضافة تعليقات ، وامثال شعبية ، واغنيات دارجة ، في ثنايا العرض . ليعطيه نكهة كوميدية محلية . وجعل اللعبة المسرحية تدور امامنا على المكشوف : سبعة ممثلين يغيرون ملابسهم وماكياجهم في خلفية المسرح ، ويقدمون لنا دون ايهام حكاية رجل يدعى ( حنظلة ) يمر بخيبات أمل واضطهاد مستمر في السجن وعند زوجته وعند مديره وعند الشيخ والمثقف والحكومة . ورغم ان ايقاع المشاهد الاولى بدا مملا . ولم ينجح للمرة الثانية أسلوب «الفروتسك» - او المبالغة الساخرة المشوهة - الا ان المسرحية ما لبثت ان ازدادت حيوية وطرافة منذ منتصفها ، وقرب النهاية عندما يبدأ جميع الممثلين بالدخول في اللعبة والاداء بطريقة « الباريسك » - اي التقليد التهكمي - يصل النجاح الى اقصاه .

ان المسرحية في اصلها واعدادها تتحدث عن أزمة الاغتراب عند مواطن ساذج ، لكن المشكلة ان ( حنظلة ) في نص سعد الله ونوس وفي الشكل الذي وضع الساجر ( يوسف حنا ) - بطول المسرحية - فيه . شخص ساذج لدرجة البله . وهذا ما يدعونا للتساؤل : هل حقاً نموذج الانسان المضطهد سياسيا واجتماعيا هو الشخص الابله المغفل ؟ أم تراه النموذج المسيس الواعي ؟

ويبلغ نجاح المخرج الساجر أقصاه في الاضافات الاخراجية والحلول البارة ، ففي مشهد الطب « السايكو - اعلامي » يحيل المشهد الى مظاهرة تنتزع في كل مرة تصفيق الجمهور ، وكذلك يفعل في مشهد حدلقة المثقف وهو يتشدد بالكلمات معبرا بالحركة الرشيقة عنها ، وكان المساحة المسرحية التي يملؤها الممثلون قد صارت لغة جديدة اضافية تغني ، بل تتجاوز ، ابعاد الكلام . وكذلك يتفرد مشهد الشيخ الدجال اعدادا واخراجا بمسحته المحلية الخالصة ، خصوصا عندما يبخر حنظلة المتشنج مع ضربات الطبول حتى يغمر عليه . كما أغنى باقي المشاهد بحركات حيوية



« قصة حديقة الحيوان »

الذين هاجموا سطوة المال وآلة النظام الحديدية الباردة،  
من أمثال أونيل وأوديتس وميلر .

ان العبت في هذه المسرحية هي ما يؤول اليه  
الصراع تجاه قوة غاشمة لا فكاك منها ، وهو تلك النزعة  
التدميرية للنفس في مجتمع صلب وقاس يسحق  
الانسان . ويجرده ليس من فرصة العيش الكريم فقط ،  
بل من معالم انسانيته . هذه الغربة ليست مقتصرة على  
المجتمع الرأسمالي فيما ارى . فالاغتراب في مجتمع  
لا رأسمالي ولا اشتراكي اقصى واشد . كل الشعارات  
عندئذ تزيف ، ويطغى بريق المادة ، وتلاشى احساس  
الامان والمجبة . « قصة حديقة الحيوان » بالتالي  
ليست مسرحية اميركية رغم واقعتها الفذة ؛ بل  
هي مسرحية انسانية ، تصور من خلال لعبة الموت التي  
يخوضها جيرى مع رجل بورجوازي غريب الى اية  
درجة من القهر والاغتراب يمكن ان يصل الانسان .

حتى مقعدا الحديقة وضعهما بشكل يوحي بالغربة  
والعزلة ، كل ظهره للآخر . ومع خلفية صوتية من  
الدعائيات والصخب يبدأ العرض : ايقاع متوتر حيوي  
ياخذ بالانفاس . ولا يدع امام المتفرج لحظة يشردها فيها  
بعيدا عن العرض . تجسيد جسدي وصوتي مندمج  
مع لحم الشخصيتين ودمهما ، تجسيد بلغة الحركة  
الرشيقة المعبرة المرسومة بدقة . انه فهم أمين للنص  
الى حد بعيد ، يذكرني فعلا ببعض العروض الطليعية  
العالمية التي حظيت برؤيتها في بلدان اجنبية ، ويقف  
أمامها ندا لند . انه اخراج بعيد عن الحذلقة  
والاستعراض ، بعيد عن البهرجة والابهار ، الى حد ان

هارولد بيتنر « . نحن اذن امام تراجيديا صغيرة خانقة،  
رغم لمحات التهكم المرير .

لعل المجال لا يتسع هنا الى أكثر من الاشارة الى  
الفوارق الاساسية بين مسرح العبت الفرنسي ومسرح  
العبت الانكلو ساكسوني . لكن في الثاني هناك نوع من  
المحافظة على الدراما . والتعبير الانساني المرهف عن  
الغربة وعدم التواصل في المجتمع الرأسمالي  
الاستهلاكي . من هنا فان مفهوم هذا المسرح مفهوم  
تقدمي نقدي ، بعيد عن شكليات بعض العبثيين  
الفرنسيين مدن يحملون مفاهيم فنية خالصة ، أو مواقف  
سياسية انعزالية وفردانية . كما عند يونيسكو على  
سبيل المثال .

هذه هي في الحقيقة نقطة الانطلاق - على ما يبدو  
لي - في اختيار وليد قوتلي لمسرحية البي الرائعة  
كباكورة لاعمال فرقته . انه اختيار موفق ، فيه تحد  
واضح . اذ يقوم العمل على شخصيتين وفي مكان  
محدود هو جزء من حديقة عامة . ( بيتنر ) هو  
البورجوازي الصغير الذي يعمل في دار النشر .  
ويحافظ على تفاليد حياة نابتة منظمة يصعد فيها السلم  
الاجتماعي خطوة خطوة . قانعا بحياته . طامحا لزيادة  
ملكته . منكفئا على قوتعته وذاته . اما ( جيرى ) فيقدم  
نفسه بكلمات قليلة : « أنا عابر سبيل دائم . وموطني  
البيوت المرفقة المكونة من حجرات مفروشة في الناحية  
الغربية من مدينة نيويورك . اعظم مدينة في العالم » .  
ويثرثر جيرى طويلا وهو يعد بيتنر بين حين وآخر ان  
يحكي له عن حديقة الحيوان . ومن خلال ثرثرته يرسم  
صورة حياته الفقيرة البائسة ، وغربته القاتلة عن أي  
انسان بل عن أي حيوان . بينما يسأله الآخر بسذاجة :  
لماذا تعيش في ذلك الحي ؟ وأخيرا ينازع جيرى بيتنر  
على مقعده في الحديقة ، يستفزه ويتحدها صارخا :  
« قل لي يا بيتنر ، هل هذا المقعد ، هذا الحديد وهذا  
الخشب . . هل هذا هو شرفك ؟ أهذا هو الشيء  
الوحيد في الدنيا الذي تقاتل في سبيله ؟ تستطيع ان  
تفكر في شيء أكثر عشا ؟ » . وعندما يجبر بيتنر على  
الصراع وقد بلغت اهانات خصمه أشدها ، معربا حتى  
أخص الخصوصيات في حياته ، يلقي جيرى بصدره  
على السكين التي منحها بنفسه لبيتنر ، فقد خطط لموته  
منذ البداية . وقاد اللعبة بمهارة بعد أن بلغ به اليأس  
ذروته من التواصل الانساني .

وكما يقول الناقد يوسف عبد المسيح ثروة في  
كتابه « مسرح اللامعقول » فان « الانسان غير المتواصل  
بتجاربه واعماله وفعالياته وسلوكه مع الآخرين يفقد  
سمات هويته الاجتماعية ليصبح فردا وحيدا بأشد ما  
تكون الوحدة قسوة وظلما وانانية » . هذه هي ميزة  
مسرح البي الذي ينضم لسلسلة الكتاب الاميركيين

كل التقليدي ألساند : وتفرض جميع فيم التجارة  
والمجتمع الاستهلاكي في الفن . لتخاطب كل ما هو  
انساني وعادل ونبل .

### « القرى تصعد الى القمر » :

تحكي مسرحية « القرى تصعد الى القمر » حكاية  
نزاع في قرية حول امتلاك قطعة أرض . وذلك بعد  
صدور قانون الاصلاح الزراعي . وعندما يحتدم النقاش  
يتدخل احد الفلاحين ليروي للجميع حكاية يداون  
بتجسيدها .

الحكاية تدور ايام العثمانيين وصراع الولاة .  
حيث تنفذ مربية في قصر كاظم باشا ابنه الرضيع بعد  
مصرعه في انقلاب ، واهمال امه له . مهتمة بانقاذ  
نيابها وحليها .

وتتعرض المرآة ( هدى ) لكثير من الاخطار  
والتضحيات . تصل بها الى عقد قرانها على رجل ابله  
حفاظا منها على حياة الطفل .

ولكن الامور السياسية تتغير ، ويتزوج الوالي  
من ارملة كاظم باشا الجميلة التي تعود للمطالبة بطفلها .  
لكن المربية هند تصر على الاحتفاظ به ، بعد ان اضاءت  
بزواجها الاجباري وتشردا هربا من ان تحولها حمايتها  
الى عاهرة تجامع الجنود ، حتى حبسها الجندي الذي  
يمائل عدم تفهمه لموقفها عدم تفهمه لموقعه من حرب  
الزعماء والمصالح .

ويكون قاض شعبي فقير قد ولي في زمن  
الاضطرابات قد وصل الى تثبيت مركزه لكونه قد آوى  
- سدة - الوالي خلال هربه وتكره دون معرفة به .  
والى هذا القاضي يعبد بالقضيتين : قضية لمن يعود  
الطفل . وقضية لمن تعود الارض . ويأمر القاضي  
الشعبي الذي عرفناه يناصر الفقراء ويذل الاغنياء ،  
بان ترسم على الارض دائرتان ، في الاولى الطفل تجتذبه  
من يده المراتان ، وفي الثانية يقف الآغا والفلاح ،  
ويوضع في يد كل منهما مشعل نار ، على ان تكون  
الارض لمن يحرقها ، والطفل لمن تجتذبه . لكن قلب  
الفلاح لا يطاوعه على حرق أرض تعب في زرعها ، وقلب  
هذه المربية لا يطاوعها على ايلام الطفل الذي ربهته .  
وعندها يحكم القاضي العادل ( آدم ) بالطفل لهند ،  
والارض للفلاح ، فقد كان شرطه امتحانا للجميع . وقبل  
ان يغادر الفلاح المكان يستوقفه القاضي ليذكره بان  
الامر لم ينته عند هذا الحد ، فهو بامتلاكه للارض  
سيتحول مع الايام الى آغا جديد ، وسيظهر فلاح آخر  
يطالبه بالارض ، وهكذا تدور الايام وتتجدد الثورة .  
ان الحل الذي يوقف هذا الطغيان هو القضاء الملكية ،  
واعادة الارض للقرية كلها يعمل الجميع بها ويتقاسمون

جهد المخرج ينصب بكل غيرة الى حجب ظله عن  
خشبة المسرح ، وجعل الحياة تدب في جيري ويتر  
الذين يتحركان - بل يعيشان - بمنتهى الحيوية .  
وفي اعتقادي ان المخرج قد لجأ الى جميع وسائل  
التدريب المسرحية في آن ، من معايشة نفسية ، الى  
تدريب جسدي ، الى تفهم عقلي . الخ . واذا كانت  
بداية وليد قوتلي مع « مسرح الشيعب » في حمص  
عندما اخرج له ( توباز ) غير مشجعة ، فان صمته  
الطويل . واخراج التليفزيوني لمسرحيات الاطفال :  
اخرجنا لنا مفاجأة كبيرة .

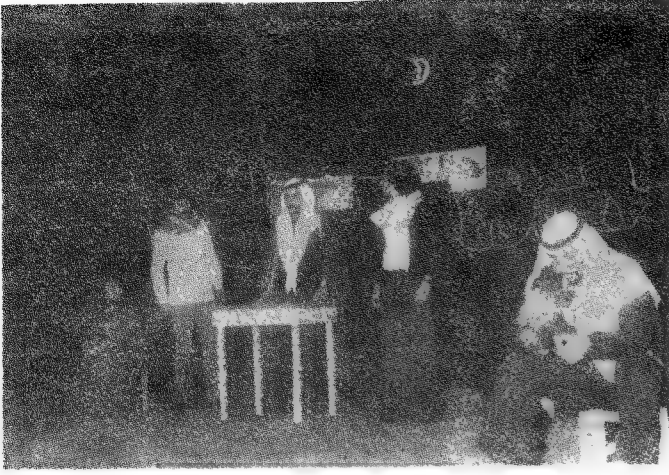
ليس من عمل خال من النواقص ، او على اقل  
تقدير من اختلاف وجهات النظر . ولعل التمثيل على  
جودته . والاخراج على تفهمه ، يشكون من بعض  
الهنات . لقد كان اداء زيناتي قدسية الحار والمنغل  
لدور ( جيري ) جيدا بوجه عام ، لكنه كان على وتيرة  
واحدة تقريبا من الانفعال خاصة في صوته ونبرة  
القائه . وكانت حركته الجسدية على الرغم من الطموح  
الواقعي النفساني للاداء على شيء من التوتر البالغ  
الشيبه بمشية النمر او خطوات راقص الباليه . اما  
عبد الرحمن ابو القاسم في دور ( بيتر ) فكان اكثر  
حذرا وانسجاما ودقة ، لكن تعايشه مع رفيقه كان  
مناقضا في بعض الاحيان لمفهوم الغربة الذي تكرر  
المسرحية نفسها له . والواقع ان هذا صعب للغاية :  
كيف يمكن ان يتم التواصل والانسجام بين الممثلين في  
حين يعبر العمل عن عدم التواصل والغربة ؟

اما الاضاءة فكانت هادئة ، معبرة عن جو العرض  
النفسي ، لكنها كسرت بالوانها وتبدلها بعضا من  
واقعية العرض . كما بدت نهاية المسرحية - اي انتحار  
جيري بيد بيتر غامضة لبعض المتفرجين العاديين -  
وهذا ما رأى فيه بعض الزملاء المخرجين نقصا ما في  
العمل . لكن الواقع ان النهاية في حد ذاتها ميلودرامية  
الى حد ما ، بحيث ان مارتن اسلن يرى فيها العيب  
الوحيد في المسرحية ، بكل العاطفية والتسامح في  
موقف جيري وهو يموت .

ولا اعتقد ان الاخراج يمكنه ان يحذف كل عناصر  
الغموض في حبكة ذكية بارعة وذات نهاية مفاجئة  
كهذه . ان هذا هو بداية تعايش المتفرج مع العمل  
المسرحي خارج حدود الصالة الضيقة ، وفي حدود  
المجتمع الواسع .

لقد استطاع الفنان وليد قوتلي والفنان زيناتي  
قدسية وعبد الرحمن ابو القاسم ان يقدموا بداية موفقة  
للمختبر المسرحي ، جادة شكلا ومضمونا ، وتجمع بين  
الانتان الكلاسيكي والحدائث الطليعية . ونحن نأمل لهم  
مستقبلا مشرقا اذا لقيت جهودهم الدعم الكافي من  
الجهات الرسمية ، فهي اخيرا فرقة مغامرة ، تتحدى





« القرى تصعد الى القمر »

مشكلة النزاع بين الفلاح والآغا لم تكن على جودتها مدخلا ناجحا يؤهل لرواية الحكاية الاخرى وتجسيدها، فنحن سلفا مقتنعون كجمهور لمن يجب أن تعود الارض ، ومتعاطفون كليا وبشكل مسبق مع الفلاح عبر طريقة الاداء : المفردية بدورها . لذلك تفقد المسرحية لدينا - لولا تمتعتها الجزئية عبر التهريج - مبرر استمرارها .

هذا ما كانت مسرحية برشت الاصلية قد تغلبت عليه ، اذ انها تتركنا في حيرة منطقية حول لمن يجب ان تعود المزرعة الجماعية ، وتجعلنا نفكر بطريقة برشت من خلال الحكاية بالعبارة والموقف . وبرشت من ناحية اخرى لم يبلغ كليا الايهام المسرحي ، فهو في الجزء الاول - اي في نقاش المزارعين حول الارض - يوهنا بان ما يجري على المسرح حقيقي ، ولكن التغريب يبدأ مع حكاية دائرة الطباشير فقط .

بينما نجد ان فرحان بلبل يفسد هذه التقنية بمبالغة غير مستحبة ، اذ يجعلنا امام ممثلين يمثلون قصة الآغا والفلاح الذين يمثلون بدورهم قصة المربية والطفل . هذا يعني مسرحا داخل مسرح . وهو تعقيد لا مبرر له حرمانا بعض الشيء من متعة التشويق والتفكير ، اي اننا كنا مستلبين بشكل آخر للمتعة التفصيلية وحدها . لذلك ايضا فقد كان حشر مشهد الآغا والفلاح قرب النهاية مع الام والمربية ، في دائرتي الطباشير . مفتعلا ومقحما ، فالمسرح فن الايماء والفعل ، وليس فن الوصف والتكرار ، والمشكلة المطروحة امامنا مشكلة لا تحتاج لبرهان .

انعيب الثاني هو حشر عبارات تعليمية خطابية مباشرة على لساني الراويين حين يلزم وحين لا يلزم ، حتى ضقنا بهما ذرعا وبالمسرح الملحمي معهما ، هذه التعليمية الفجة كان برشت قد تجاوزها منذ زمن ولم تثقل مسرحياته الاخيرة بها ، بل ملأ تلك المسرحيات بتضمين أفكاره من خلال فعل مسرحي بارع وشعبي ،

غلبتها على حد سواء . تكن القوى الباغية تظهر لتأسره وتوقف حكمه العادل .

استطاع عمال حمص أن يؤكدوا جدارتهم الفنية ، وتقدم خبرتهم في التعامل مع المسرح ، ليس باستثناءات نادرة . بل بمجموع الفرقة المتفاعلة مع بعضها ومع النصوص التي تقدمها . كما استطاع فرحان بلبل هذا العام تكريس نفسه ليس كمؤلف ومعد ، وانما كمخرج يحسن ادارة مثليه ، وتحريكهم على خشبة المسرح بليوننة وعفوية وتناسق . ولقد استطاع ضمن الظروف القاهرة التي فرضت عليه القيام بدور المخرج ، ودون خبرات أو امكانيات مسرحية تقنية ، استطاع أن يصل الى شكل مسرحي بسيط للغاية وحديث وسهل مقتديا بنظرية مايرهولد في الديكور الشرطي ، وواضعا في هدفه سهولة نقل العرض الى أي مكان حتى ولو لم يكن مسرحا على الإطلاق وانما مجرد تجمع عمالي .

كان أبرز ما في العرض اذن هو قيام كل ممثل باداء عدد من الادوار واجادة تقمصها ، ومع وعي برشني كامل لموقف الممثل من هذه الشخصية أو تلك ، واذا كنا نذكر لعبة المسرح داخل المسرح في - الممثلون يتراشقون الحجارة - وبقيّة مسرحيات بلبل المتتالية ، فاللعبة هنا اكثر نضجا وفنية ، نظرا لانه وصل الى فهم عملي اصيل ومتطور لنظرية المسرح الملحمي . كما لجأ بلبل الى أسلوب الاقنعة - القديم الجديد - فخلق نغريا موائما لما يريد ويراه من المسرح ، في المشاهد التي تروى عبرها حكاية المربية والطفل .

استغنى فرحان بلبل عن المؤثرات الموسيقية - ذات الاختيار الدرامي المسمي عادة في باقي عروضه - واستخدم غناء حيا على خشبة المسرح يقوم به الممثلون انفسهم . وقد اكسب عرضه بهذا الاسلوب أصالة شعبية . وخلق في نفوسنا روح الاحتفال المسرحي العظيمة .

وكما تميز اقباس فرحان بلبل الناجح لدائرة الطباشير القوقازية بالتخلص من منزلقات التفسير غير القومي ، فقد اكسب حوار نكهة شعبية محكية محبة، وزرعه أمثالا وحكما بروح خفيفة ولغة سلسلة، واستطاع كمخرج أن يجعل القاء الممثلين لهذا الحوار بنفس القدر من الليونة والبساطة ، فتمكنوا ببراعتهم الفردية وجودة قائمهم من اضافة نكهة الواقع المعاش عليه مع المحافظة تماما على مستواه الفصيح . وبلبل بهذا أوجد المعادل الصحيح - الشعبي والثقفي - لمشكلة اللفظة المسرحية ، ليقف مع أقرانه من الكتاب العرب السابقين الى هذا ، منهم توفيق الحكيم ، بل متجاوزا العديد منهم بحسه اللغوي المسرحي السليم .

بقيت لدينا بضع ملاحظات نقدية جوهرية كان يجب للعمل التخلص منها . أولى هذه الملاحظات ان



مغذيا حسن اللعب عند الانسان منذ طفولته وحسب شيخوخته .

وقد أتت بعض الفقرات الزائدة من هذه الخطب في موضع مغرب أصلا ، بحيث يفقد الدافع الى قطع تسلسل الحدث أهميته تماما ، كما انها من حيث الفكر أحيانا ركزت على جوانب غير صحيحة ماركسيا ، اذ أكد بعضها على النزاع بين الريف والمدينة متناسيا التركيب الطبقي الأكثر حدة في المدينة . بل تضمنت هذه المقاطع اعترافا ضمنيًا بأن جمهور فرحان بلبل من البورجوازيين وليس من العمال الذين يجب ان يتوجه اليهم ، اذ ان ممثليه يشيرون اليهم في أكثر من موضع باصبع الاتهام .

هذه المباشرة جعلت فرحان بلبل يفقد في المشاهد الاولى صدق واقعيته - كعاداته في مسرحياته الاخيرة - وينحو نحو تصوير الاستثنائي البطولي او ما يجب ان يكون . ولو خرج بذلك عن العام والغني . لقد جعل الفلاح يواجه الأغا بحدة تامل او تزيد عن الحدة التي كان يتحدث بها وراء ظهره . واعتقد ان هذه الصورة واقعية وعامة ، رغم معرفتي بحالات متفرقة عن تصدي فلاحين للأغوات الجدد .

هذه المواجهة الدرامية ظاهرا اضعفت في الحقيقة انجذابنا الى المشكلة المطروحة واقتناعنا بها . القانون مع الأغا ومعه رجال الشرطة بالتالي ضمنا ، كما معه رئيس الجمعية الفلاحية وصاحبنا الذي لا يملك الا حقا افتراضيا وخلقيا ينازع عليهما شاتما ومتحديا بضراوة . هذا غير واقعي . بل هو ذهني تماما . انه حتى او حدث في بعض المناطق والاستثناءات نقطة ضعف فني أخرى من البناء المتناسك للمسرحية .

أما مسألة الغاء الملكية كمطلب فكري للعمل . فهي منسجمة بالطبع مع طروحات الماركسية تمام الانسجام ، لكنها تبقى مطلبا طوباويا الى حد كبير . فبعد ان طرح بلبل فكرته الرائعة عن تجدد الثورات ، بل ضرورة تجددنا ، نجده قد حاول حل الجمعيات التعاونية الذي سبق وادانه بشدة من حيث التطبيق ، كما ادان قانون الإصلاح الزراعي والقوانين كافة لانها لم تصل بالامر الى اقصاه ، أي الغاء الملكية .

وجدير بالذكر انه مما يناقض مقولات الماركسية ان العمل يؤدي للاقطاع ، فالفلاح ليس مؤهلا لان يتحول الى مستغل .

وأنا أرى ان دور المسرح هو ان يكون داعية ومبشرا ولكن بحدود : فأن يطرح الكاتب ما هو أقرب الى التنفيذ وما هو أصدق مع الواقع المعاش عمليا ، أكثر ثورية ووضوحا وتعليلًا من أن يطرح رأيا نظريا بعيد كل البعد عن التحقق لمجرد ان يسبغ على مسرحه طابع الانسجام مع النظرية . الواقع أغنى من النظريات ،

والتحريض لما هو عملي وممكن أكثر ثورية من الدعاوة السياسية الذهنية الخالصة .

وإذا كنا اشرنا الى الديكور البسيط للغاية الذي سسمه الفنان ربيع الاخرس ، وهو واحد من عناصر الفرقة اتقداً . ممثلا ومصمما الديكور . فلا بد ان نشيد بمجموعة العناصر الفنية التي نضجت خبرتها وتكاملت . وفي مقدمتهم : أحمد منصور . عاصم مدور . منصور قندقجي . راعدة حياص . عفراء بلبل ، سلام قندقجي ومحيي الدين الهاشمي .

هؤلاء تميزوا بمستوى عال من الاداء واستطاعوا العزف على الاوتار المختلفة الشخصيات المتعددة التي لعبها كل منهم . لا يعني هذا ان اكرم خزام وعمر قندقجي وبسام شاويش وسميح الشيخ عثمان وعبد المعين البني كانوا سيئين . لا . لكن اما ان ادوارهم لم تعطهم الفرصة . او أنهم اقل قدرة من باقي زملائهم . وهذا هو شأن جميع الفرق والعروض في العالم كله .

\*\*\*

ان كتب عن « جلفامش » العرفانية . ولا عن « حكايات من عام ١٩٣٦ » اللبنانية . لكنني معجب بكل العاملين وتحديدا باخراج سامي عبد الحميد الرائع وتأسيسه لمسرح شامل ينجح في خلق طقسية متحفية ومعاصرة في آن . لها روعة الشعر وجمال الفن التشكيلي وعمق المعنى الفلسفي . كما انني معجب بالعفوية والارتجال والعمل الجمعي والتوجه الواقعي التحريضي في فرقة « مسرح الحكواتي » باشراف روجيه عساف . ولقد كان لذين العاملين جماهيريا وفنيا الصدارة في المهرجان ، رغم ما كيل من نقد في الندوات لعرض « جلفامش » بسبب من التمثيل . ولانها كانت عرض الافتتاح حين كان الكل يسن أسلحته . ان أطيل الحديث عن العرضين لانني سأنهي هذه الرسالة بمقالين للدكتورة ناديا خوست نشرتهما في جريدة « تشرين » السورية ، اتفق فيهما معها تماما . وهما من خيرة ما كتب حول عروض المهرجان .

\*\*\*

## للنشوة والصحو في « جلفامش »

### و « مسرح الحكواتي »

بقلم : د. ناديا خوست

يدهشنا في الانسان اتساعه . كلما تجول في الحياة ، واكتشفها ، رفع ضوءه الى أعماق المستقبل ، ونشره على ملحمة الماضي البعيد ليراها مشرقة ، واضحة . كلما تقدم في الحياة ، فهم وقفة الانسان

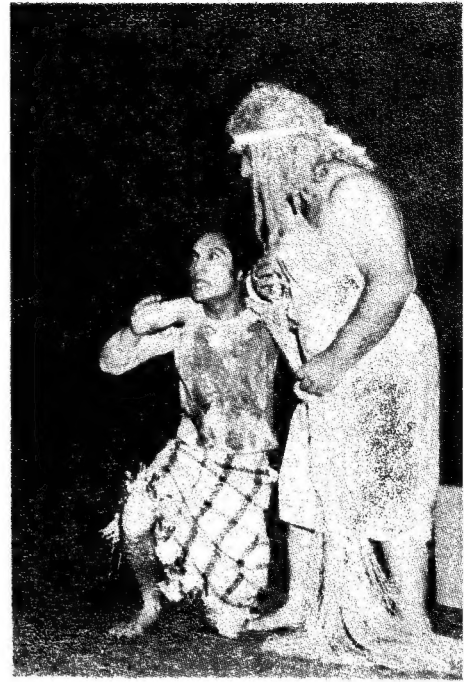


« جلفامش »

بأنه يمسك العناصر ، ويحرك المجموعات بمهارة . يحاول أن يجعل ما فوق الخشبة وحدة متكاملة . لا نجد شيئاً زائداً . كل عنصر وشخص موظف توظيفاً كاملاً . روح واحدة ، من زخارف الثياب التي وجدها في التماثيل القديمة ، إلى أطر الآلهة ورموزها ، إلى لهجة الصلوات التي يوهمك بأنه أخذها من المعابد والكنائس والمغاور . تبهرنا قدرته على التفكير في كل شيء . وهو يحفظ الحيوية على المسرح بالحركة ، وتنوع الرواة ، والغناء ، ويقنعنا . فنتصور أن هذا النوع من المسرح هو ما يناسبنا في هذا الزمن . لأنه يبقى على الجماعة ، وعلى مظهر العيد . لكنه يحول العشييرة إلى مجموعة باحثة في المصير . يحركها إلى التفكير والوعي . يبعدها عن الميلودراما والبقاء في حدود التفاصيل ، إلى الرؤية الكلية .

كل شيء من الخارج جيد . يؤكد مهارة المخرج وعمله الضخم . ولكن لماذا نتوقف عند الانبهار والاعجاب؟ عندما نرى . عادة . عملاً خلافاً نخرج من المسرح ونحن في ذروة النشوة وفي ذروة الصحو . نتبين العمل المسرحي ونلحقه . لكننا نحسّ بري روح عميق . نتعرف إلى عواطف نظن أننا لا نعرفها قبل تلك الليلة . قد نضطرب حتى الفجر ، ونهيم تحت السماء ، ونكتشف أنه لا توجد خمر في العالم تمزج النشوة بالوعي غير الفن . بعد « جلفامش » لا نعاني هذا الشعور . نخرج معجبين ، وظمأى .

شخصية « جلفامش » صعبة . إمكانية كبيرة للتعبير . هو صاحب « القلب المضطرب الذي لا يهدأ » . وقد تكون هذه أقدم وقفة أمام الكون . محاولة الإنسان دخول العالم بقواه ، وبفكره . لكن كل هذا لا يعدينا . لا نشعر بشفافية الإنسان الذي يواجه المصير . ولا بشفافية علاقته بصديقه . تخرجنا الوقفة الجامدة أمام قضايا الإنسان الكبرى . لسنا نبحت عن الميلودراما ،



« جلفامش »

الأولى أمام الكون . يندلع كالنار في طلب التعبير عن مشكلاته الراهنة ، يريد أن يتفحصها في الفن ليلمس خطوته إلى المستقبل . ويشتاق . في الوقت نفسه ، إلى رؤية العواطف الكبرى . أن يطلّ على ظمأ الإنسان الخالد إلى التغلغل في الحياة . وتخطيه الدائم خوفه بجرأته ، وتردده بجموحه . يصنع الإنسان المسرح السياسي . يفرد الجموع المتحركة أمام المتفرج . يمسك الأسطورة القديمة بيدين ماهرتين ، وبأضواء جديدة . ويضع شخصين فقط على المسرح وينبش أعماقهما . لن يكتفي الإنسان بثوب فني وحيد ، ولن يتوقف عند سور . وطالما وجد في الحياة وجد دليل حياته : حركة فكره ، واجتهاده .

هكذا نرى أسطورتنا القديمة « جلفامش » . ونحسّ . خارج العلاقة الفنية ، بأننا نفرس قدمنا في الأرض . أننا نصرخ في أيام اهتزاز الخطوة واقتلاع الجذور : هذا مكاننا الممتد في أعماق الحضارة والزمن .

هل المسرحية تطابق الأسطورة : أم تحورها ؟ لم تحل المشكلة حتى اليوم ، بين حق الكاتب وحق المسرحي . فكلاهما خالق فني . ولكل خالق رؤيته . لكن السؤال المشروع : هل كان نص العمل المسرحي مركزاً أم مبعثراً ؟ هل صبت المشاهد في الرؤية الكبرى أم ضيعت النقطة المركزية التي كان يجب أن تضيئها ؟

يبهرنا عمل سامي عبد الحميد . فهو يجعل المسرحية عيداً شعبياً . يحفظ روح اللحمية . يمزج القلق الإنساني بالأغاني والرقص والطقوس . تشعّر

فيه : انه خطوة نحو مسرحنا المعاصر ، نحو حضارتنا القادمة .

### « من حكايات عام ١٩٣٦ » :

انتهى العرض . لكننا نتشبت بأمكتنا ، كأننا صفار يلتصقون بالجدة ، أو يتأملون صندوق العجايب بعد نهاية الشريط . عندما نعي أننا يجب أن نترك الصالة ، نمرّ أمام الممثلين ، ونعانقهم . ونكاد نبكي .

وماذا رأينا ؟ حكايا سنوات ١٩٣٦ . الأرض العربية التي تقسم بشرط الحدود والمخافر . الاحتلال والمقاومة . هموم الفلاحين . الغلة التي يسرقها البيك . والحمارة التي يصادرها الدرك . ما يعتبر مادة جافة ، وسياسة مملة . ومع ذلك . نتصور أننا في احتفال . نضحك . ونصفق . ونسهر في الليل على الكراسي القش . أوصل المسرح السياسي . اذن . ما يريده . كان ممتعا ، باهرا . دون وصفات . أشعرنا بالنشوة . وبرفيف القلب . وأضحكنا ضحكا صافيا لم نعرف مثله منذ سنوات .

عاد مسرح الحكواتي الى التراث . لكنه لم يشمل منه صورة الأمير والبطل المتميز . انشغل منه الشخصية الشعبية ، وقدرتها على الصدام . الانسان القادر على الانطلاق من هموم يومية الى استنتاجات سياسية . قدم الشخصية الشعبية حية ، على مستويات . لكنه قدمها أصيلة ، قادرة على الحكم والتميز السليم . ليست ذليلة ، مغفلة ، بل قوية ، ذكية ، متمردة . هي التي تملأ شوارع دمشق والمدن السورية ، أيام الاحتلال الفرنسي . هي في الهجوم على سجن بنت جبيل . تتألم ، وتضطهد ، ويسلب قوتها ، لكنها تتمرد على مضطهدينا . حزنها وحدادها برهة ، انحناءة على الشهيد ، وغضب على المحتلين . كل هم تبثه القرية في المساء ، هو مشاورة جماعية للرد في

وليست الري . نبحث عن الشفافية ، عن قدرة عمل على أن يهز روح الانسان .

نتساءل لماذا ؟ ونظن ان السبب هو وضعنا في العالم الثالث . نستطيع ان نطلق الى أفضل معاهد العالم ، وأن نستوعب المدارس الفنية ، وأن نخلق عملنا الخاص بعد ذلك . لكن رؤية المسرحي لا تتحقق الا من خلال القوى الحية . وهذه القوى محكومة بالمستوى الراهن . لا يستطيع المخرج ان يخترق العصر ويتجاوز الشروط الارضية . قد تظهر فتاة في رشاقة استثنائية ، وتقفز بالوهبة والعمل على شرطها . لكن المستوى العام لا بد وأن يبدو في عمل المجموعة الكبيرة ، التي لم تتناول ارثا فنيا من أجيال تسبقها ، ولم توجد منذ الطفولة في مدرسة ، في تدريبات يومية ، ولم « تصنع » جسمها وتصبح سيدة حركتها وتعبيرها . هذه الرشاقة والمرونة لا تأتي من تعليمات مخرج ، ولا من البروفات ، ولا من دورة مدرسية . هي عمل طويل يومي ، وثقافة ، وهوى . ان نبدأ باتقان القواعد والاصول ، حتى يصبح الاداء متعة وفنا . لم ينحن ممثل الا ونهض وهو يستعين بالأرض . ولم تكن الاجسام جميلة . وكثيرا ما تناقض تعبير الوجوه في مجموعة واحدة في موقف واحد . ولم تكن السمعة أو النحافة تفصيلا ضروريا في عمل مسرحي . بل كانت صدفة ، أو وضعا عاديا لا يمكن ان يقلبه العمل المسرحي . فكل تفصيل من هذه التفاصيل له معنى في المسرح . والا فهو نشاز يتراكم ويجرح العمل الكبير .

لا شك ان هذه الشروط تتضح في عمل يعتمد مجموعات . ويسهل اخفاؤها أو تفاديها في عمل يعتمد قلة من الممثلين . لكن مواجهة وضع عام مغامرة جريئة . خط في مصلحة المخرج .

حقنا أن نقارن كل ما نراه ، بالكمال الذي نحلم به ، بالعمل العالمي المتفوق . وحق كل جهد ان يقال



« مسرح الحكواتي »



« الشهداء ينهضون »

الصباح . والانطلاق ، دائما ، من مشكلة تفصيلية الى رد عام .

وراء العرض عمل وثائقي في الارشيف لاستخراج الصورة العامة ، وفي ذكريات الناس لاستخراج الصورة الحية . ورائه افادة من المسرح الشعبي والمعاصر ، محاولة حل المسائل الفنية المطروحة على المسرح السياسي . ومع ذلك تتوهم فيه العفوية وجو الاحتفال .

يتفادى مسرح الحكواتي وقفة المثقف الذي يعلم الشعب الأمي ، ويشعره بأنه يعلمه . فالعرض يبدأ بتعارف بين أصدقاء : « يسعد هالمسا ، ع السهره جيتو انتو ونحننا » . أنداد يرون أحداً واحداً ، ويتذكرون حوادث منسية . ومع ذلك ، فهذا المسرح يحرض ، ويعلم . يوجه نظر الناس الى القوة الكامنة فيهم . يعيد ثقتهم بأنفسهم . وينبههم الى علاقات التضامن والحب بينهم ، الى وحدتهم في المحنة ، وفي التوجه . ويخلق بذلك رؤية جديدة في الصالة . فكل منا ينظر الى جاره ، ويحس بأن تلاحمه معه اقوى من غربته عنه .

يقدم العرض السياسيين الوطنيين وهم ينقلون الفلاح من مطلبه المباشر الى المطلب الوطني العام . لكنه يقدمهم مع بمسدهم الاجتماعي ، وما يتميز به الرجل الشعبي عنهم . وهو اذ يحيطك باضراب الستين يوما في دمشق ، وبالمرد في فلسطين ولبنان ، وباقتحام سجن بنت جبيل ، يقول لك : هكذا كنت ، وهكذا يمكن ان تكون ، وفي كل الشروط يمكن ان تجرد غضبك وتمنع اذلاك . يمكنك ان تجعل الاحتلال الجائم ، من الماضي ، كما هو في حكايا ١٩٣٦ .

يشعرك العرض بحرارة امتدادك في الارض العربية . يذكرك بالايام التي كانت فيها حيفا قريبة من دمشق وصور . ويتركها على الموال « وينك يا حيفا وبن حدود بلادنا » .

تخرج من المسرح فرحا ، مشدودا . أنت الذي رميت الحجارة على المحتلين . أنت الذي تنقلت بين القرى تدعو الى التجمع امام سراي بنت جبيل . والنضال الوطني شاعرية وجمال . وصلت الى الانبهار بالانسان الشعبي . تراه ساحرا ، وفنيا ، في ملابسه الوطنية ، وعفويته . تجسد اغنياته وزجله ومواويله ملتصقة بالحياة ، معبرة . ويبقى معك مشهد القوانيس يدور بها الفلاحون في الصباح الباكر ، بعد الاعتقالات في بنت جبيل ، لوحة اخاذا . منظرا لا ينسى .

صدر حديثا :

# طيور بعد الطوفان

للشاعر

ياسر عبد الدين

يصلك عبر لوحاته اللحمية بأدق الامكنة حساسية ، حيث ترتفع اغاني الوجدان المعبث لتمتزج بعذابات النفس التواقفة الى الخلاص . . النيران في كل مكان . تشب من البقايا ومن البدايات ، والرياح تحرك الصواري التعب ، والايقاع دافئ وهادئ او بارد متضجر .

انه المعادلة الاصعب لحركات بطيئة وسريعة ، تنبث وتتلشى على الشواطئ والسفوح والمطلات ، انه المعادلة الانقى لحب قديم فجر الرواسب وحرك الحي من جذوره ، وهو المعادلة الشاملة حيث يبدأ النمو بين الخرائب الرمادية والاسواق العائدة الى الحياة .

« طيور بعد الطوفان » مجموعة من اللوحات الرومانسية النافرة بشكل اجنحة تطير نحو عالم اجمل واقوى .

منشورات دار الاداب

